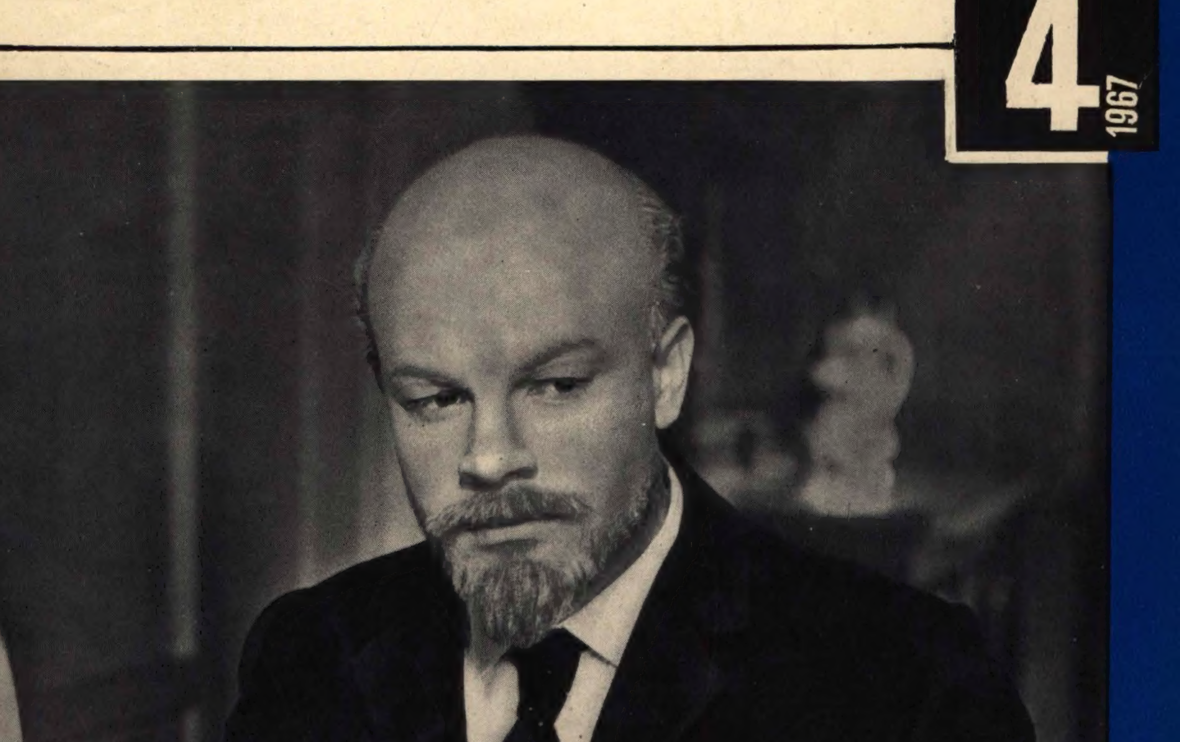
ИСКУССТВО КИНО

4 1967





Кадр, снятый во Вьетнаме операторами ЦСДФ О. Арцеуловым и В. Комаровым

СОДЕРЖАНИЕ

На первой странице обложки — кадр из фильма „Верность матери". В роли Владимира Ульянова — Р. Нахапетов



ГОД ЗА ГОДОМ

РАБОТНИКАМ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ, СОЗДАВШЕЙ «ЧАПАЕВА», «АЭРОГРАД», «КРЕСТЬЯНЕ», «ЮНОСТЬ МАКСИМА», «ПОСЛЕДНИЙ МАСКАРАД», — ШЛЮ СВОЙ ГОРЯЧИЙ БОЛЬШЕВИСТСКИЙ ПРИВЕТ.

ДРУЗЬЯ, Я НЕ ВИДЕЛ ВАШИХ КАРТИН, НО, СВЯЗАННЫЙ ТЫСЯЧАМИ НИТЕЙ С НАШЕЙ ПРЕКРАСНОЙ СТРАНОЙ, С ЛУЧШИМИ ЕЕ ЛЮДЬМИ, Я СЛЫШАЛ О ВАШИХ УСПЕХАХ И РАДОВАЛСЯ ВМЕСТЕ С ВАМИ...

С КОММУНИСТИЧЕСКИМ ПРИВЕТОМ
Н. ОСТРОВСКИЙ

Из обращения Н. Островского ко Всесоюзному совещанию кинематографистов в декабре 1935 года

1932

«...КОГДА Я СДЕЛАЛ ВМЕСТЕ С Ф. ЭРМЛЕРОМ ФИЛЬМ «ВСТРЕЧНЫЙ», ТО ЭТО БЫЛА ПЕРВАЯ МОЯ КАРТИНА, ВО ВРЕМЯ ДЕМОНСТРАЦИИ КОТОРОЙ Я УСЛЫШАЛ АПЛОДИСМЕНТЫ НЕ ТОЛЬКО ЗНАТОКОВ, НО И ПЕРЕПОЛНЕННЫХ ЗРИТЕЛЬНЫХ ЗАЛОВ, КОГДА Я ПОЧУВСТВОВАЛ, ЧТО СОВЕТСКИЙ ЗРИТЕЛЬ ПРИНИМАЕТ КАРТИНУ КАК ЛЮБИМУЮ, КАК СВОЮ, ТОГДА Я ОКОНЧАТЕЛЬНО ОСОЗНАЛ, ЧТО ИМЕННО ИЗ-ЗА ЭТИХ МОМЕНТОВ ПОДЛИННОЙ ВСТРЕЧИ СО ЗРИТЕЛЕМ И СТОИТ РАБОТАТЬ В ИСКУССТВЕ».

С. Юткевич. За большое киноискусство, 1935



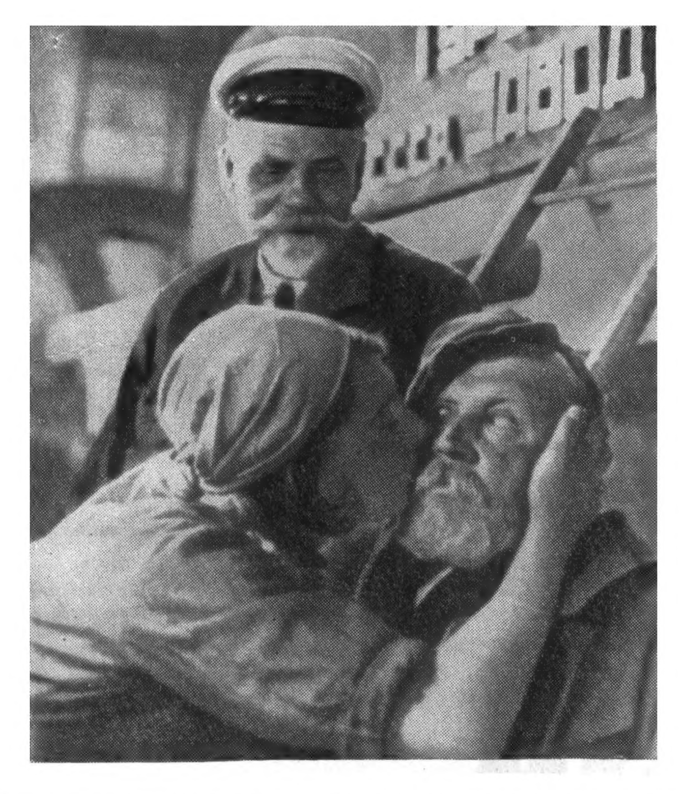
«КШЭ» («Комсомол — шеф электрификации»). Режиссер Э. Шуб; ассистенты режиссера Л. Филонов и Ната Вачнадзе; оператор В. Солодовников



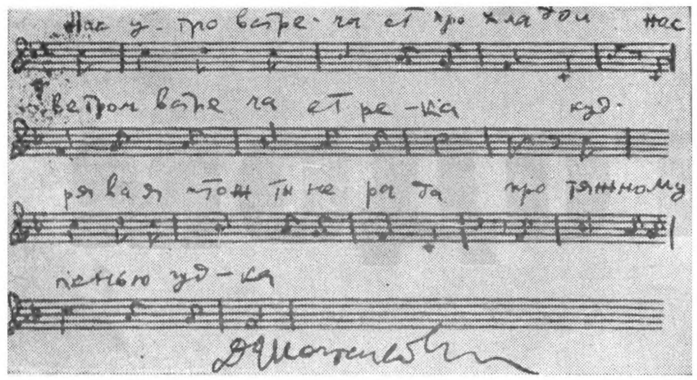
«Имени Ленина» («Днепрогэс»). Режиссер М. Слуцкий; оператор М. Ошурков



«Москва» («Взрыв Охотного ряда»). Режиссеры И. Посельский, Р. Гиков; операторы А. Самгин, Р. Кармен, М. Слуцкий

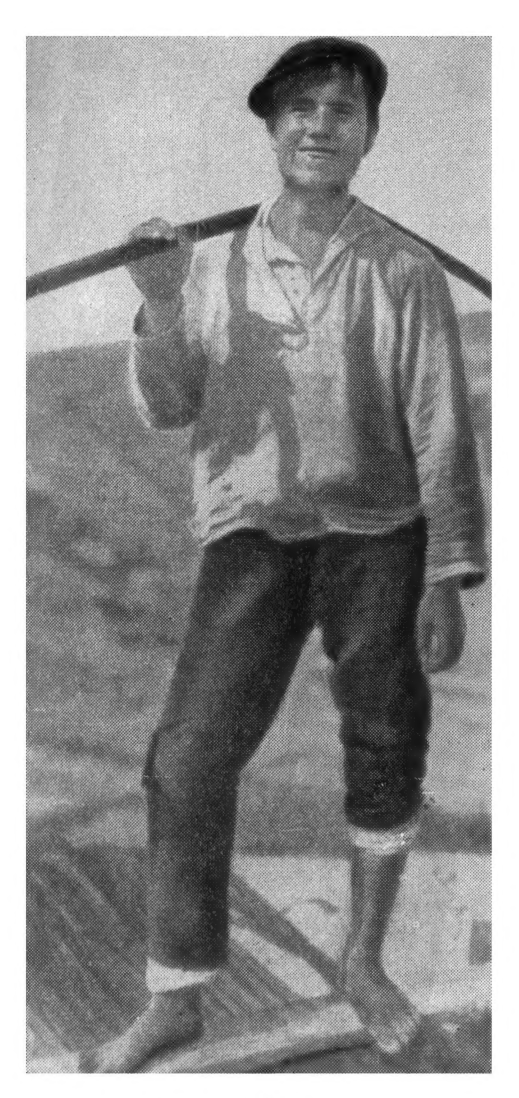


◀ «Встречный». «Росфильм» (Л.). Авторы сценария Л. Арнштам, Д. Дэль, Ф. Эрмлер, С. Юткевич; режиссеры Ф. Эрмлер, С. Юткевич; сорежиссер Л. Арнштам; операторы А. Гинцбург, Ж. Мартов, В. Рапопорт; художник Б. Дубровский-Эшке; композитор Д. Шостакович; звукооператоры И. Волк, И. Дмитриев



Автограф «Песни о встречном» Д. Шостаковича

Продолжение. Начало см. в № 1, 2, 3

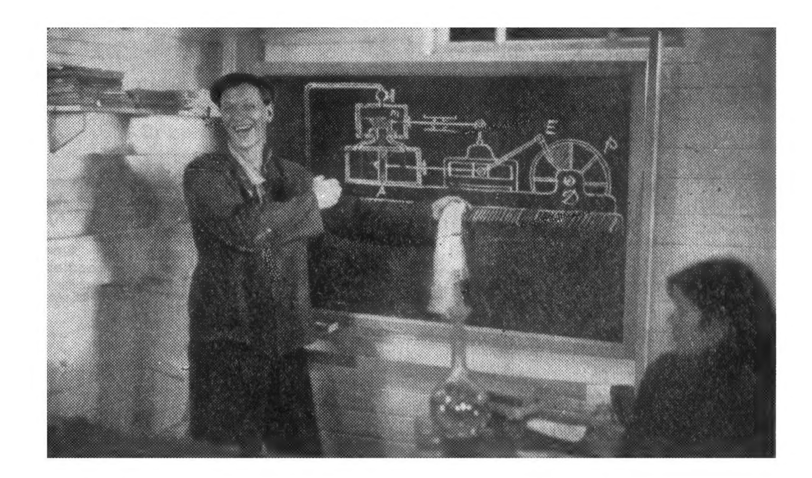


Иван — П. Масоха
«Иван». «Украинфильм» (К.). Автор сценария и режиссер А. Довженко; операторы Д. Демуцкий, Ю. Екельчик, М. Глидер; художник Ю. Хомаза; композиторы И. Бэлза, Ю. Мейтус, Б. Лятошинский; звукооператор А. Бабий

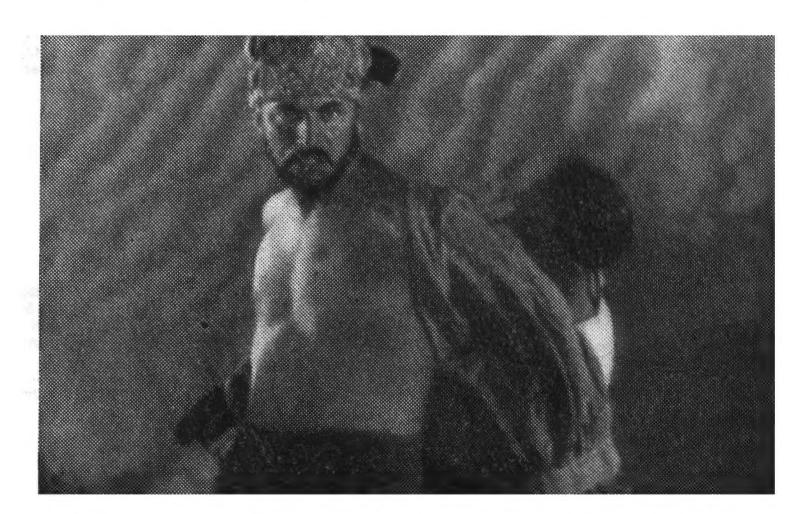
▲

«ПОД ПРЕКРАСНУЮ ЗРИТЕЛЬНУЮ ПОЭМУ ДНЕПРА В ПЕРВОЙ ЧАСТИ «ИВАНА» ДОВЖЕНКО, Я ДУМАЮ, МОЖНО УСПЕШНО ДЕКЛАМИРОВАТЬ ГОГОЛЕВСКИЙ «ЧУДЕН ДНЕПР»... ...ВОТ ГДЕ ЛИТЕРАТУРА И КИНО ДАЮТ ОБРАЗЕЦ САМОГО ЧИСТОГО СЛИЯНИЯ И СРОДСТВА».

С. Эйзенштейн. «Советское кино», 1934, № 5



Захаров — Н. Охлопков
«Дела и люди». Союзкино (М.). Автор сценария и режиссер А. Мачерет; оператор А. Гальперин; художник А. Уткин; композиторы В. Шебалин, С. Германов, Н. Крюков; звукооператор Н. Тимарцев



«Двадцать шесть комиссаров». Азеркино. Авторы сценария А. Ржешевский, Н. Шенгелая, А. Амирагов; режиссер Н. Шенгелая; сорежиссер С. Кеворков; оператор Е. Шнейдер; художник В. Аден

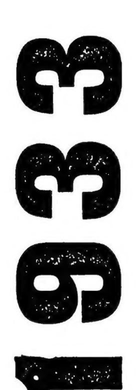
▲

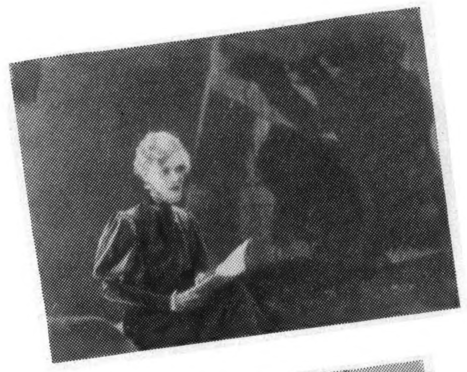
«ЗАСЛУГА ШЕНГЕЛАЯ — В ГЛУБИНЕ ПОНИМАНИЯ ПСИХИКИ МАСС... В ЦЕЛОМ РЯДЕ ЭПИЗОДОВ ДЕЙСТВИЕ МАСС ЯВЛЯЕТСЯ, ПО-МОЕМУ, НЕСРАВНЕННЫМ...»

А. Довженко. «Кино» 10 января 1933 года



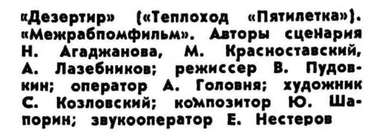
«Женщина». Белгоскино. Автор сценария И. Иванов; режиссер Е. Дзиган; сорежиссер Б. Шрейбер; оператор И. Наумов-Страж; художник Р. Фэдор





«Великий утешитель». «Межрабпомфильм». Авторы сценария А. Курс, Л. Кулешов; режиссер Л. Кулешов; оператор К. Кузнецов; художник Л. Кулешов; композитор З. Фельдман; звукооператор и звукооформитель Л. Оболенский



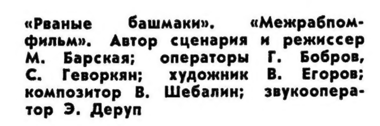


«Дезертир» («Теплоход «Пятилетка»). «Межрабпомфильм». Авторы сценария Н. Агаджанова, М. Красноставский, А. Лазебников; режиссер В. Пудовкин; оператор А. Головня; художник С. Козловский; композитор Ю. Шапорин; звукооператор Е. Нестеров

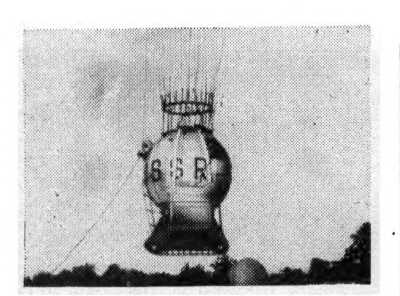


«Первый взвод» («Западный фронт»). Белгоскино. Автор сценария Б. Бродянский; режиссер В. Корш; сорежиссеры Д. Гутман, Б. Бродянский; операторы А. Кольцатый, Б. Рябов; художники В. Покровский, С. Мейнкин; композитор И. Дунаевский; звукооператор Н. Косарев

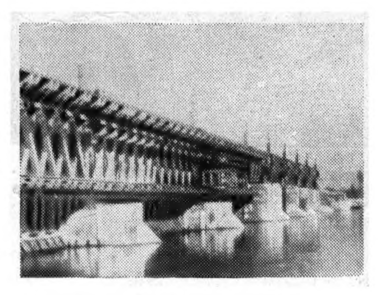




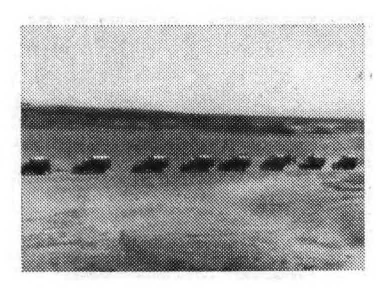
«Рваные башмаки». «Межрабпомфильм». Автор сценария и режиссер М. Барская; операторы Г. Бобров, С. Геворкян; художник В. Егоров; композитор В. Шебалин; звукооператор Э. Деруп



«Есть в полете» («Стратостат СССР-I»). Режиссер Д. Яшин; оператор С. Гусев



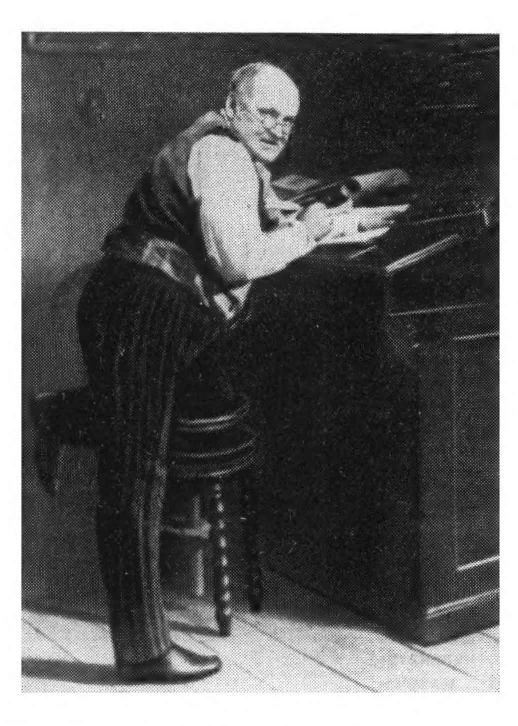
«Беломорско-балтийский водный путь». Режиссер-оператор А. Лемберг



«Москва — Кара-Кум — Москва». Режиссеры-операторы Э. Тиссэ, Р. Кармен

«ТАК ВСЕ ПРАВДОПОДОБНО, ТАК ХОРОШО, ЧТО ХОЧЕТСЯ ЕХАТЬ В ГЕРМАНИЮ И БОРОТЬСЯ ТАМ РЯДОМ С ГЕРМАНСКИМИ ПРОЛЕТАРСКИМИ РЕБЯТАМИ, В ИХ РЯДАХ».

Из письма зрительницы о фильме «Рваные башмаки». «Комсомольская правда», 17 декабря 1933 года



«ВНУТРЕННИЙ ОБРАЗ ИУДУШКИ Я НАШЕЛ ЛЕГКО. ...В ОСНОВУ ТОЛКОВАНИЯ РОЛИ Я ПРЕЖДЕ ВСЕГО ВЗЯЛ ТУ ХАРАКТЕРИСТИКУ, КОТОРУЮ В РАЗНОЕ ВРЕМЯ, ПРИ РАЗНЫХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВАХ ДАЛ В. И. ЛЕНИН ОБРАЗУ ИУДУШКИ».

В. Гардин. Жизнь и труд артиста

Порфирий Головлев — В. Гардин
«Иудушка Головлев». «Союзфильм» (Л.). Авторы сценария К. Державин, А. Ивановский; режиссер А. Ивановский; оператор В. Симбирцев; художник В. Егоров; композитор А. Пащенко; звукооператор П. Вицинский

«Окраина». «Межрабпомфильм». Авторы сценария К. Финн, Б. Барнет; режиссер Б. Барнет; операторы М. Кириллов, А. Спиридонов; художник С. Козловский; композитор С. Василенко; звукооператоры Л. Оболенский, Н. Озорнов



«КАРТИНА («ОКРАИНА») ТЕПЛА, ЗАДУШЕВНА И ТАК ЯРОСТНА И ЖЕСТОКА, ТАК ЗАНИМАТЕЛЬНА И ТАК ГОРЬКА, С ТАКИМ ГЕРОИЧЕСКИМ ШАРМОМ, ТАК НЕПОСРЕДСТВЕННО ОРГАНИЧНА И ПАРАДОКСАЛЬНА, ТАК ЕСТЕСТВЕННА, КАК ЭТО БЫВАЕТ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА ЛИШЬ В РЕДКИХ СЧАСТЛИВЫХ СЛУЧАЯХ».

Б. Балаш. Новые фильмы — новое жизнеощущение. «Советское кино», 1933, № 3—4



«[В ЦЕЛОМ] САМЫМ ИНТЕРЕСНЫМ ЯВЛЯЕТСЯ ТО, ЧТО ФИЛЬМ «КОНВЕЙЕР СМЕРТИ» ВЫДЕРЖИВАЕТ ЕДИНЫЙ СТИЛЬ: ЭТО ВЕЩЬ, КАК БЫ ВЫСЕЧЕННАЯ ИЗ ОДНОГО КУСКА... ЭТОТ ФИЛЬМ ПРОИЗВОДИТ ВПЕЧАТЛЕНИЕ ВАРВАРСКОГО, НЕОБУЗДАННОГО МОЛОДОГО ТАЛАНТА...»

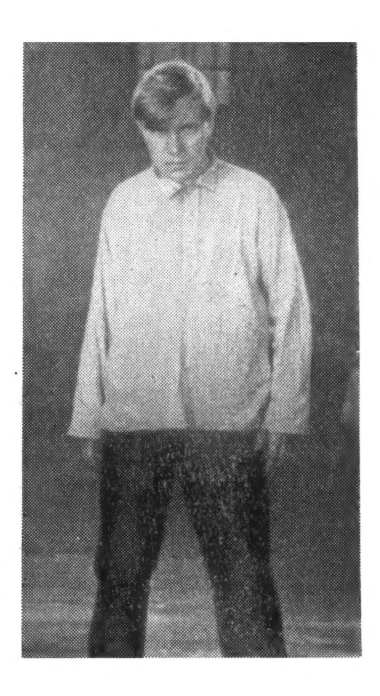
Б. Балаш. «Кино» от 22 февраля 1933 года

«Конвейер смерти» («Товар площадей»). «Союзфильм» (М.). Авторы сценария В. Гусев, М. Ромм, И. Пырьев; режиссер И. Пырьев; оператор М. Гиндин; художники В. Егоров, Н. Савицкий; композиторы С. Ряузов, Н. Крюков; звукооператор С. Ключевский; автор текста песен С. Кирсанов

1934

«...КИНОИСКУССТВО В ОБРАЗЕ МАКСИМА СОЗДАЛО СВОЕГО ТИЛЯ УЛЕНШПИГЕЛЯ, СВОЕГО КОЛА БРЮНЬОНА, НО ЭТА ПАРАЛЛЕЛЬ, КОНЕЧНО, НЕ МОЖЕТ ОБНЯТЬ ОГРОМНОЙ СОЦИАЛЬНОЙ И ТВОРЧЕСКОЙ РАЗНИЦЫ МЕЖДУ ЭТИМИ ЛЮДЬМИ, ОНА ЛИШЬ УТВЕРЖДАЕТ ПОДЛИННОСТЬ НАРОДНОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ МАКСИМА».

«Известия», 15 февраля 1940 года



«В 1939 ГОДУ В ГОРОДЕ БЕЛОСТОКЕ, В ФОЙЕ ОДНОГО ИЗ КИНОТЕАТРОВ КО МНЕ ПОДОШЛА ЖЕНЩИНА, МОЛОЖАВАЯ, НО СОВЕРШЕННО УЖЕ СЕДАЯ, И СКАЗАЛА:

— А Я ДАВНО С ВАМИ ЗНАКОМА... И Я И МОИ ТОВАРИЩИ ПО ЗАКЛЮЧЕНИЮ... МЫ СИДЕЛИ В БЕРЕЗЕ КАРТУЗСКОЙ. СЛЫШАЛИ О НЕЙ!

— ДА. Я СЛЫШАЛ ОБ ЭТОЙ СТРАШНОЙ ТЮРЬМЕ.

— А ЗНАЕТЕ, КТО МНОГО РАЗ ПОДДЕРЖИВАЛ НАШ ДУХ, ДАВАЛ НАМ СИЛЫ К СОПРОТИВЛЕНИЮ! МАКСИМ!.. БОЛЬШЕВИК МАКСИМ ИЗ ФИЛЬМА «ЮНОСТЬ МАКСИМА». ОН СТАЛ НАШИМ ДРУГОМ, МЫ МЫСЛЕННО СОВЕТОВАЛИСЬ С НИМ, КОГДА НАМ НУЖНА БЫЛА ПОМОЩЬ СИЛЬНОГО ЧЕЛОВЕКА, МЫ БРАЛИ ПРИМЕР С МАКСИМА».

Б. Чирков

«Юность Максима» («Большевик»). «Ленфильм». Авторы сценария и режиссеры Г. Козинцев, Л. Трауберг; оператор А. Москвин; художник Е. Еней; композитор Д. Шостакович; звукооператор И. Волк. Первая серия трилогии о большевике Максиме. На Международном кинофестивале в Москве (1935) фильму присуждена первая премия (Серебряный кубок). В 1941 году фильм удостоен Государственной премии I степени вместе с картинами «Возвращение Максима» (1937) и «Выборгская сторона» (1939)





«Первый Всесоюзный съезд писателей». Режиссер И. Копалин; операторы М. Ошурков, Н. Самгин, С. Сегаль



«Герои Арктики» («Челюскин»). Авторы-операторы М. Трояновский, А. Шафран; монтаж режиссера Я. Посельского



Кадр из «Союзкиножурнала»



«Крестьяне». «Ленфильм». Авторы сценария М. Большинцов, В. Портнов, Ф. Эрмлер; оператор А. Гинцбург; художник Н. Суворов; композитор В. Пушков; звукооператор И. Дмитриев. Фильму на Международном фестивале в Москве (1935) присуждена первая премия (Серебряный кубок)

«Пышка». Москинокомбинат. Автор сценария и режиссер М. Ромм; оператор Б. Волчек; художники И. Шпинель, П. Бейтнер; композитор М. Чулаки; звукооператор Е. Индлина. Фильм озвучен в 1955 году. Первая самостоятельная постановка М. Ромма

«Мечтатели». Москинокомбинат. Автор сценария и режиссер Д. Марьян; оператор Н. Юдин; художник В. Баллюзек; композитор В. Нечаев; звукооператор В. Богданкевич

«ПИСКАТОР ПОКАЗЫВАЕТ СРЕДИ РЫБАКОВ ЦЕЛУЮ ШКАЛУ РАЗЛИЧНЫХ ПОЛИТИЧЕСКИХ ТИПОВ... ...НО САМОЕ ЦЕННОЕ И НОВОЕ В ФИЛЬМЕ ПИСКАТОРА — НЕ ЭТА ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ ПОЛИТИЧЕСКИХ ХАРАКТЕРОВ, А ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ ВНУТРЕННЯЯ, ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ МНОГОКРАСОЧНОСТЬ ЕГО ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ОБРАЗОВ». ▶

Б. Балаш. Восстание рыбаков. «Советское кино», 1934, № 6



▲ «Восстание рыбаков». «Межрабпомфильм». Автор сценария Г. Гребнер; режиссер Э. Пискатор; сорежиссер М. Доллер; операторы П. Ермолов, М. Кириллов; художник В. Каплуновский; композиторы Ф. Сабо, Н. Чемберджи, В. Фере; звукооператор А. Горнштейн. Первая работа в кино театрального немецкого режиссера Эрвина Пискатора



Анюта — Л. Орлова, Костя — Л. Утесов
«Веселые ребята». Москинокомбинат. Авторы сценария В. Масс, Н. Эрдман, Г. Александров; режиссер Г. Александров; оператор В. Нильсен; художник А. Уткин; композитор И. Дунаевский; звукооператор Н. Тимарцев; автор текста песен В. Лебедев-Кумач. В 1958 году фильм выпущен в новой звуковой редакции. На Венецианском кинофестивале в 1934 году картина была включена в число шести лучших фильмов

«ФИЛЬМ ВЛАДИМИРА ПЕТРОВА — ТАЛАНТЛИВОЕ ПЕРЕЛОЖЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ОСТРОВСКОГО НА ЯЗЫК КИНО. ФИЛЬМ ОЧЕНЬ ХОРОШ. Я НАХОЖУ, ЧТО ДРАМА ОСТРОВСКОГО ВОСПРОИЗВЕДЕНА В КИНО С БОЛЬШИМ МАСТЕРСТВОМ: ПЕЙЗАЖИ, БЫТОВЫЕ ДЕТАЛИ, ОТДЕЛЬНЫЕ ШТРИХИ ГЛУБОКО И ВЕРНО ПЕРЕДАЮТ АТМОСФЕРУ, В КОТОРОЙ ЗАДОХНУЛАСЬ КАТЕРИНА, НЕ НАШЕДШАЯ У СВОИХ БЛИЗКИХ НИ ЛЮБВИ, НИ ПОНИМАНИЯ».

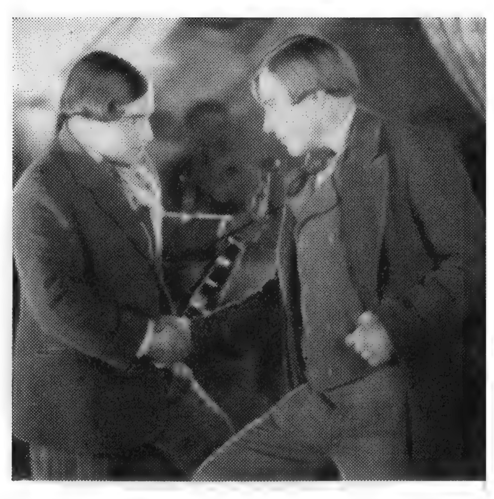
К. С. Станиславский. «Пари суар», 18 июля 1934 года



Катерина — А. Тарасова, Кабаниха — В. Массалитинова, Тихон — И. Чувелев
«Гроза». «Союзфильм» (Л.). Автор сценария и режиссер В. Петров; оператор В. Гарданов; художник Н. Суворов; композитор В. Щербачев; звукооператор И. Дмитриев. На Венецианском кинофестивале (1934) картина была включена в число шести лучших фильмов

Тимошка — П. Савин
«Гармонь». «Межрабпомфильм». Авторы сценария А. Жаров, И. Савченко; режиссер И. Савченко; сорежиссер Е. Шнейдер; операторы Е. Шнейдер, Ю. Фогельман; художник В. Хмелева; композитор С. Потоцкий; звукооператор Э. Деруп

Тенгиз — Л. Хотивари, Джимшир — П. Чкония
«До скорого свидания». Госкинпром Грузии. Авторы сценария Г. Цагарели, Б. Купрашвили; режиссер Г. Макаров; оператор А. Рудой; художник В. Сидамон-Эристов



«Петербургская ночь». Москинокомбинат. Авторы сценария С. Рошаль, В. Строева; режиссеры Г. Рошаль, В. Строева; оператор Д. Фельдман; художники И. Шпинель, П. Бейтнер; композитор Д. Кабалевский; звукооператор П. Павлов. На Венецианском кинофестивале (1934) картина была включена в число шести лучших фильмов



«Последний маскарад». Госкинпром Грузии. Автор сценария и режиссер М. Чиаурели; оператор А. Поликевич; художник В. Сидамон-Эристов; композитор Г. Киладзе; звукооператор Р. Лапинский



«Приданое Жужуны». Госкинпром Грузии. Автор сце нария и режиссер С. Палавандишвили; сорежиссе Д. Какабидзе; оператор В. Познань; художни Ш. Мамаладзе

«Чапаев». «Ленфильм». Авторы сценария и режиссеры С. и Г. Васильевы; операторы А. Сигаев, А. Ксенофонтов; сорежиссер Ю. Музыкант; художник И. Махлис; композитор Г. Попов; звукооператор А. Беккер. Фильм удостоен Государственной премии первой степени (1941). Фильму присуждены: первая премия на Международном кинофестивале 1935 года в Москве (Серебряный кубок); премия «Гран-при» на Международной выставке в Париже (1937) и Бронзовая медаль на VII Венецианском кинофестивале (1946)





«...КАРТИНА «ЧАПАЕВ» ПЕРЕРАСТАЕТ В ЯВЛЕНИЕ ПОЛИТИЧЕСКОЕ. ...КАРТИНУ ПОСМОТРИТ ВСЯ СТРАНА. ЕЕ РАЗМНОЖАТ В СОТНЯХ КОПИЙ ДЛЯ ЗВУКОВЫХ ЭКРАНОВ. БУДУТ СОЗДАНЫ И НЕМЫЕ ВАРИАНТЫ, ЧТОБЫ ПОКАЗАТЬ «ЧАПАЕВА» ВО ВСЕХ УГОЛКАХ ОБШИРНОЙ СТРАНЫ — В ГОРОДАХ, СЕЛАХ, КОЛХОЗАХ, В ПОСЕЛКАХ, В КАЗАРМАХ, В КЛУБАХ И НА ПЛОЩАДЯХ».

«Правда», 21 октября 1934 года

В республиканской Испании в годы гражданской войны в батальоне имени Чапаева имелась передвижная киноустановка, которая постоянно передвигалась вместе с батальоном, а в ящике для снарядов хранилась копия фильма.

Участник французского Сопротивления историк кино Жорж Садуль пишет, что во время второй мировой войны герои фильма «Чапаев» стали примером для партизан всей Европы.



Братья Васильевы. Дружеский шарж И. Махлиса

Реплики сценаристу

Читатели нашего журнала — люди активные! — не раз принимали участие в постановке нового фильма своими советами, критическими замечаниями, творческим «подсказом» режиссеру при обсуждении опубликованного нами сценария.

Поддерживая традицию, полезную и для кинематографистов и для читателей-зрителей, мы публикуем отрывки из писем по поводу сценария Будимира Метальникова «Дом без хозяина» («Искусство кино», 1966, № 11). Думается, ознакомление с такими читательскими откликами полезно для постановщика еще и потому, что помогает ему лучше узнать и понять будущего зрителя. В самом деле, как различно воспринимают зрители художественные образы, толкуют одни и те же эпизоды!

Режиссеру полезно знать об этих «разночтениях», добиваясь глубины и точности зрительского восприятия.

Я прочитал в журнале «Искусство кино» сценарий Б. Метальникова «Дом без хозяина».

С первых фраз я был захвачен простотой, жизненностью и правдивостью рассказа. Да, в этом произведении такая правда о колхозах послевоенного и последующего периода, что просто ахаешь от зоркости автора. А ведь так и надо писать! Это и есть искусство, это и есть то, что единственно может волновать, рождать сопереживание с автором, и любовь к нему, и благодарность редакции.

Известно, что Метальников переходит в режиссеры. Пусть он остается авторским режиссером, пишет и ставит сам свои превосходные сценарии.

Теперь о главном герое сценария Егоре. Прав ли был Егор, уходя из деревни? Так ведь он не ушел, а «его ушли» объективные обстоятельства той жизни. И тысячи, десятки тысяч тогда уходили, из них пополнялся и вырастал рабочий класс, многие из этих бывших колхозников стали знатными людьми страны.

Но, уходя из деревни, осев в городе, эти люди — я хорошо это знаю — через год, самое большое через два-три перевозили в город семьи, не порывали с ними.

Другое дело с Егором. Он не стал собственно рабочим, без конца менял профессии, так и не думал оседать в городе. Потому что в нем жило стяжательство.

Конечно, Егор пожал то, что посеял. И конец очень волнует, жаль от души одинокого Егора, но это приговор его стяжательству. А за то, что автор не закончил сценарий благополучным, избитым финалом,— за это тоже спасибо. В этом тоже настоящее искусство.

Взволновал меня очень сценарий «Дом без хозяина», а еще больше, наверное, взволнует фильм. С нетерпением буду ждать его появления.

А. КРЯЖЕВСКИЙ

Челябинск

...Дочитана последняя страница сценария. Я словно выхожу из кинозала, захваченный впечатлениями от виденного, мною лично пережитого и теперь посмотревший на все это со стороны, сквозь призму воспоминаний, выхожу с глубокими думами о прошедшем, настоящем и будущем колхозной деревни.

Меня очень радует, что в недалеком будущем труженики села увидят еще один правдивый фильм о себе. Верю, что он будет ими встречен радушно, так же как был встречен еще недавно «Председатель». Я радуюсь, что будущий фильм будет далек от того, чтобы сглаживать острые углы, обходить их стороной. Какой бы правда ни была горькой, но лишь бы она была правдой.

Не успел скрыться Егор Трубников, как вслед ему вышел Егор Байнев. Они и разные и близкие друг другу. Я не углубляюсь в перипетии их жизни, у каждого она сложна по-своему, каждый идет своей стезей, каждый из них частица народа.

Мне, вчерашнему колхознику, хорошо знакомы граммы и копейки, выдававшиеся на трудодни, знакомы хозяйства, в которых с ожесточением вырубались сады, урезались приусадебные участки, а присоединить эти обрезки было некуда, на них только обильно плодились бурьяны.

Я очень рад за Б. А. Метальникова, рад и благодарен за его правдивый сценарий, написанный с глубоким знанием жизни.

Конечно, теперь колхозная деревня уже не та. Она значительно выросла и материально и культурно, но много еще остается нерешенных проблем, и прав т. Метальников: «...будущая деревня должна сравняться с городом по всем показателям материальной и духовной культуры».

А. БОРИСКО

Черниговская обл., Бахмачский район, с. Батурин

...Конечно, как говорится в беседе, данной автором сценария, «не писательское это дело предписывать людям, где им жить: в городе или деревне, в Москве или Сибири. Единственное, что мы можем сделать,— это исследовать конкретную судьбу человека и объяснить, был ли он счастлив, живя в городе или деревне, и почему».

Но прежде чем поставить вопрос «был ли счастлив Егор?», надо сначала уйти от такого обобщающего вопроса: «был ли он счастлив, живя в городе или деревне?» И уже рассказывать не о деревне с ее проблемами и наболевшими вопросами времени, а об отдельной человеческой личности, о судьбе человека, о пути одного из бывших деревенских жителей.

Такая постановка вопроса сама по себе напрашивается после ознакомления со сценарием Б. Метальникова «Дом без хозяина».

Дело в том, что этот сценарий нельзя отнести к теме, посвященной жизни послевоенной да и современной деревни. Может быть, сценарий нельзя назвать «сельским» потому, что так или иначе события, изображенные в нем, разворачиваются в нескольких сферах деятельности, а именно: на железной дороге, на лесоразработках и на море. Однако изобилие материала, каким оснащает автор свой сценарий, и поле деятельности основного персонажа не дают все же ответа на поставленный вопрос: почему же Егор ушел из деревни?

В сценарии много намеченных, но не развитых предпосылок, которые в какой-то мере непосредственно затрагивают этот вопрос. Подчеркиваем: затрагивают, но не раскрывают, а следовательно, и не отвечают на него.

...Сценарий, а потом и фильм должен правдиво рассказать зрителю, почему все-таки дом остался без хозяина. Пока мы всего-навсего видим хозяина деревни, железной дороги, лесоразработок и моря, но хозяина без дома.

О. ВЕРНИГОРА

Киевская область, Вышгород

Мне хорошо знакома жизнь деревни и особенно памятно то время, которое описывается в сценарии. Пройдет немного времени, и описываемое превратится в фильм, станет жизнью. Но будет ли это живое действительно живым? Пожалуй, не будет. Почему?

...Я никогда не соглашусь с тем, как Егор Байнев — крестьянин с головы до ног, схватив топор, кромсает сад до единого корня. Ни в нашем селе, ни в других селах не помню ни одного случая, чтоб кто-либо из колхозников порубил сад из-за того, что на него налагался налог. Хотя действительно это вызывало у людей недовольство и трудности с выплатой налога. Но куда тяжелее крестьянину рубить сад, выращенный его руками.

Метальников, отвечая на вопросы редакции, говорит, что куда труднее понять колхознику «засуху» в его закромах, которая происходила по недоброй воле других людей, чем засуху в стране. Но неверно, что колхозник этого не понимал. Нет, в тот 1947 год это происходило не по воле других людей, а из-за положения нашего государства, перенесшего войну, а вслед за ней и засуху.

Помню, какая охватила людей радость, когда в 1947 году они получили пшеницы по сто граммов на трудодень, а вместе с нею и веру в будущее.

...Когда Егор увидел, что проработал впустую, он решает бросить колхоз, семью и идти искать заработок. Как это просто у автора. На самом же деле подобное выглядело не просто. В то время уйти из колхоза не было возможности. Никакие причины и доводы не брались во внимание.

...Не верю, чтоб Егор прожил десять лет один, без семьи, без земли.

...Если в начальных сценах образ Егора воспринимается как живой, то к концу сценария ничего не остается от Егора Байнева, к которому так идет название не «дом без хозяина», а «хозяин без дома».

Мое лично мнение, что еще много надо работать над этим сценарием.

И. ПОЧТАРЕВ

Краснодарский край, Теучежский район, пос. Яблоновский

...Я принадлежу к числу тех людей, которые в свое время тоже оставили село (а таких десятки тысяч), и думается, что это естественно, так как рабочая сила городов всегда пополнялась за счет сельского населения, это процесс исторический, и он будет продолжаться, ибо развитие сельского хозяйства зависит не от количества крестьянских рук, работающих на земле, а от механизации процессов труда, от химии, которая должна прийти на помощь земле, и т. д.

В отличие от Егора я уехал из села учиться, стал инженером, живу в городе, но очень часто бываю в селе, где поныне живут мои родители. Все перестройки и реформы, связанные с селом, мне хорошо знакомы. Знаю я село и послевоенное, и время тяжких налогов за яблони, и времена, когда разрешалось держать скотину и когда запрещалось, когда пришла на село кукурузомания и когда она ушла. Все это я помню и знаю. Но вот я читаю сценарий, потом закрываю последнюю страницу и думаю: а для чего все это написано? И для чего, и для кого, и зачем? Потом я читаю запись беседы с автором, узнаю из этой беседы о проблемах, которые ставил автор в своем произведении, но сам этих проблем не нахожу.

Так что же, осуждать Егора или не осуждать, сочувствовать ему или не сочувствовать? Лично мне кажется, что это неуместные в данном случае вопросы, потому что и осуждать Егора не за что и сочувствовать ему особенно не приходится. Да и драматизма особенного в судьбе Егора, на который мне пытаются указать в беседе (а не в сценарии), нет здесь.

Да, трудно было в колхозе, ничего не выдавали на трудодни, а у Егора семья, надо ее кормить, он отвоевал, настрадался и хочет жить по-человечески. Пошел в город, работал на железной дороге, на лесоразработках, добывал рыбу, в результате сколотил хороший дом, но дети уже выросли, дочь замужем, жена уехала, и он остался один. В этом одиночестве в пустом доме, вероятно, и заложен весь драматизм сценария.

Но позвольте, давайте разберемся, кто же такой Егор и чего он хотел? Любил ли он по-настоящему свою жену и стремился ли он к ней? Конечно, нет. Для того чтобы поставить дом, о котором он мечтал и в котором хотел жить со своей семьей (если бы хотел), Егору, именно Егору, потребовалось бы не десять лет, а два-три года от силы. Ведь он попал почти сразу же на прибыльную работу — на лесоразработки, где платят «большую деньгу». Другое дело, если бы не шли к Егору большие заработки, если бы из-за этого мечта его отдалялась. Так нет же! Дальше — лучше. Егор уже за рыбой ходит. Всем известно, что в те годы заработки рыбаков были очень велики.

Стало быть, ему нравилась эта жизнь. Нравилась, нравилась, а потом вдруг загрустил Егор по земле, и по селу, и по семье. Вернулся и попал к разбитому корыту. В чем,

спрашивается, его трагедия? Это единичный случай из жизни единичного Егора, которую автор пытался «заквасить» социальной закваской: все, мол, оттого так вышло, что не мог в то время Егор жить в селе, не мог прокормить семью. Но эта «закваска» не вяжется с дальнейшей жизнью Егора, который, уйдя из села, в общем-то неплохо жил, поэтому и конец сценария выглядит тоже неправдоподобно. Это просто дань сегодняшней моде: вернуть Егора в село. А зачем его, спрашивается, возвращать? Ведь жену-то он не любил, от детей он тоже отвык, не успев привыкнуть. Что же его все-таки потянуло назад? По-моему, все та же дань моде: надо возвращать людей на село.

Удивляет и то, что в этом сценарии очень много знакомого: уже виденного, читанного и слышанного. Не видели мы разве что того, как человек несет на себе пятипудовый мешок с зерном по селу. Но попробуй потащи почти пять пудов на себе! Это просто паясничанье, такое же, например, как с лесорубом, который при «самом» замминистре продолжает преспокойно хлебать хлебушек с водкой...

Д. СТАСЕНКО

Минск

...Откровенно говоря, деревенской жизни я не знаю совсем. Родился, вырос, учился и работаю в городе. Но сценарий Б. А. Метальникова прочел с жадностью: и не только потому, что вся жизнь Егора по-своему интересна, трагична и поучительна, а еще и потому, что судьба Егора напомнила мне судьбы некоторых моих знакомых. И если им доведется прочитать сценарий «Дом без хозяина», думаю, в прочитанном они найдут ответы на некоторые свои житейские вопросы прошлого, которые по многим и разным причинам не смогли в свое время правильно решить и которые обернулись болезненным разочарованием в настоящем.

За что осуждать Егора?

Все обстоятельства, перевернувшие его судьбу и жизнь, не могут быть поставлены ему в вину. Это не вина — а его беда! На мой взгляд, Егор допустил серьезную ошибку, когда, уехав из деревни на заработки, он не захотел взять с собой семью.

Обидно, досадно и даже временами трудно поверить, что человек, многие годы оторванный жестокой судьбой от дома и семьи, вновь добровольно убегает от своих близких. Психология этого поступка, как и сам поступок, правдива и сложна, как сложен сам Егор. Учитывая трудности жизни послевоенной деревни, решение Егора уехать из родного дома понять можно, но оправдать его никак нельзя.

После нескольких мучительно долгих лет скитаний на чужбине, страшных лишений и унижений Егор вновь обретает право жить жизнью человека, но использует он это право не лучшим образом, о чем свидетельствует печальный финал его странствий. В результате оказалось, что жизнь свою он не улучшил, как об этом мечтал, зашибая копейку, а, наоборот, еще больше ее опечалил и усложнил. И Егора наказала сама жизнь, но наказала волею автора сценария, на мой взгляд, не совсем строго.

В заключение письма хочется выразить искренние пожелания удач автору в заключительном этапе производства фильма, который уже ждут прочитавшие сценарий «Дом без хозяина».

В. БИРВАР

Ростовская обл., г. Аксай

Чингиз АЙТМАТОВ

Социалистическое, национальное

Стало уже обычным говорить, что культура, литература и искусство различных народов Советского Союза, прежде отсталых, а порой и вовсе не имевших своей письменности, достигли в наши дни небывалого подъема и расцвета. Так оно и есть на самом деле. За годы Советской власти мы прошли путь ускоренного духовного движения, наверстывая упущенное в прошлые времена. За годы Советской власти мы как бы экстерном сдавали экзамены на творческую зрелость и теперь с уверенностью можем сказать, что эти экзамены выдержаны успешно.

Для всех нас — и для больших и для малых народов, имевших за плечами многовековые традиции древних культур и находившихся на заре революции в смысле эстетического опыта на стадии архаичных патриархально-эпических сказаний, — для всех нас в равной степени великое пятидесятилетие явилось эпохой беспрецедентного в истории культурного развития. Для многих национальностей путь в мир современного искусства лежал через трудные переходы от устно-фольклорных сказаний к многоплановому социальному роману, от сиюминутных импровизаций певцов, от народной музыки к симфонической. И уже совершенно новым явлением в жизни национальных республик было возникновение и развитие киноискусства.

Мы прошли громадный путь художественного познания жизни, в процессе которого глубоко изменилась и сама природа национального художественного мышления. Главным критерием литературы и искусства стало реалистическое изображение жизни с классовых, партийных позиций. От патриархально-эпических сюжетов, где герой еще не сложился в личность, мы пришли к социальным и психологическим исследованиям человека как личности, действующей в коллективе, личности, сформированной временем и обществом.

Конечно, путь этот был не прост, он не был прямым восхождением. Его облегчило нам взаимодействие и взаимопомощь социалистических культур, прежде всего опыт русской культуры и через ее посредство — опыт художественного развития человечества. В этом мы видим революционную заслугу ленинской национальной политики, благодаря которой литература и искусство братских республик заняли ныне достойное место в современной мировой культуре.

Кино явилось новым словом, новым видом искусства в художественной практике национальных республик. Многие из нас — свидетели зарождения и истории своих кинематографий. Они возникали по мере роста творческих сил на местах, знаменуя собой появление качественно новых средств выразительности в арсенале национальных искусств. Они явились результатом синтеза литературы, театра, живописи, музыки. Я позволю себе сказать, что теперь национальный кинематограф служит показателем общего уровня художественной культуры той или иной республики, что кинематограф теперь, как в фокусе, отражает в себе состояние и уровень развития синтезируемых им смежных искусств. И, в свою очередь, в значительной степени оказывает воздействие на их прогресс.

В становлении и развитии национальных кинематографий решающую помощь оказала российская кинематография. По-

мощь эта выражалась в подготовке кадров, в совместных постановках, в квалифицированной консультации и участии в сценарной работе. Эта помощь осуществляется и сейчас, теперь она примет, очевидно, иные формы, которые нам необходимо совместно разработать, формы взаимодействия, совместных поисков новых путей совершенствования искусства кино.

В настоящее время во всех союзных республиках создан и действует свой кинематограф. Уровень его, разумеется, неодинаков, но уже сейчас можно сказать, что существуют все предпосылки и реальные условия для того, чтобы наряду со сложившимися национальными кинематографиями, такими, как, скажем, грузинская, литовская, вполне зарекомендовавшими себя отличными фильмами, широкого признания зрителей добились и те наши национальные кинематографии, которые пока — в силу тех или иных причин — отстают от общего движения современного киноискусства.

Их традиции складывались десятилетиями. Украинская кинематография уже в 30-е годы вышла не только на всесоюзный, но и на мировой экран фильмами А. Довженко и И. Савченко. В Грузии в довоенные годы плодотворно работали Н. Шенгелая, И. Перестиани, М. Чиаурели. Большое влияние на формирование кинематографии Армении и Азербайджана оказал Амо Бек-Назаров. Киноискусство среднеазиатских республик многим обязано Камилу Ярматову.

Практика последних лет как в российской кинематографии, так и в кинематографиях других республик еще раз подтверждает, что в реалистическом искусстве национальное своеобразие изображаемых характеров, традиций, быта, истории, эстетического мировосприятия служит непременным условием художественной полноценности произведения.

И наоборот: все, что лишено национальных черт, все, что совершается в некоем безликом пространстве, в среде «средневероятных» людей — при всей изобретательности и изощренности автора,— как правило, выглядит неубедительно, неинтересно, лишает произведение жизненной достоверности.

Все это давно известно. Однако каждый раз, когда мы сталкиваемся на экране с новой талантливой работой, исполненной в подлинно национальном духе, мы как бы делаем для себя открытие и не перестаем восхищаться ее свежестью, оригинальностью, выразительностью, будто впервые сталкиваемся с подобным явлением. «Смотрите, как это здорово и интересно, как не похоже на все другое!» — поздравляем мы друг друга.

Мы не всегда подозреваем при этом, что в нас говорит естественное чувство восхищения богатством, многоликостью человеческого бытия, то есть красотой национального своеобразия, возникшей в определенных исторических, географических и культурных условиях.

Но очень часто мы испытываем чувство неудовлетворенности и даже обманутости, когда сталкиваемся на экране с очередной безликой картиной или подделкой под национальное искусство.

Нам следует разобраться в собственном хозяйстве, исходя из конкретного опыта, из конкретных фильмов, представляющих ту или иную тенденцию в киноискусстве. В связи с этим хотелось бы остановить внимание на чрезвычайно актуальном вопросе так называемой национальной специфики.

Национальное своеобразие в художественном произведении предполагает его отличительные черты, эстетические особенности мировосприятия, выраженные в присущей для данной культуры образной системе, но отнюдь не право на провинциализм и упрощенчество. И, конечно же, оно ничего общего не имеет с экзотическими шаблонами и стилизацией под народность.

Придавая очень большое значение национальному духу искусства, вряд ли можно полагать, что национальное своеобразие играет наиглавнейшую роль и может стать некоей самоцелью в творчестве художника. Решающее значение для всех национальных кинематографий имеет развитие их социалистического содержания. В современном искусстве существуют вполне определенные, общие для всех нас идейно-художественные принципы, они-то и являются главными, определяющими факторами в творчестве, независимо от национальной принадлежности.

Действительно, трудно представить себе, что драматическое произведение, претендующее на общественный интерес, обошлось бы чисто внутренними национальными мотивами, проблемами сугубо местного

значения. Хотя, надо сказать, попытки такого рода существуют в мировом кинематографе. Но, как правило, они приводят к опустошению искусства, я бы сказал, к закабалению его нормативами национальной специфики. Эти нормативы часто превращаются в вериги. Разве не об этом, в частности, говорит опыт кинематографий некоторых стран Востока — к примеру, индийской?

Я имею в виду десятки фильмов — целый поток,—которые показывались у нас за последние десять лет. Стоит вам только взглянуть на экран, и вы безошибочно определите, что это фильм индийский или арабский. Да, они имеют свое лицо, да, их трудно спутать с чем-либо другим. Они как бы раз и навсегда установили совершенно точную и в то же время закостеневшую национальную форму, очень затрудняющую переход на новые ступени современного реалистического искусства. Мне даже кажется, что абсолютизированная национальная форма словно парализовала обнадеживавшие когда-то начинания индийского кино. Я ссылаюсь на индийские фильмы не для того, чтобы охаять их, а для того, чтобы из опыта друзей и соседей мы смогли сделать кое-какие выводы и для себя.

На каком бы языке ни изъяснялись герои фильма, в какую бы национальную форму ни облекалось произведение, предметом искусства остаются борьба идей, столкновение и диалектика человеческих характеров. Разумеется, все это приобретает на экране силу при условии художественности и общественной значимости авторской мысли.

Практика советского киноискусства последних лет убедительно свидетельствует, что лучшие национальные фильмы, как правило, несут в себе большие общечеловеческие идеи и проблемы, осмысленные с идейных позиций советского человека, с точки зрения наших взглядов на социальную борьбу, на историю и современность, на личность и общество. Эти фильмы завоевывают общественный интерес в силу того, что, будучи национальными по жизненному материалу, характерам героев, творческой манере художника, они опираются на общие идейно-художественные принципы современного социалистического искусства и тем самым достигают высокого класса реалистического, правдивого отображения народной жизни.

Национальное своеобразие, таким образом, выступает в произведении в неразрывной связи с интернациональными мотивами, с общественными концепциями своего времени и, по существу, высвечивает, вырисовывает общечеловеческое, интернациональное начало в яркой и привлекающей внимание самобытной форме.

Среди новых художественных лент мне хотелось бы выделить молдавский фильм «Горькие зерна» как национальную картину, примечательную с разных точек зрения. Фильм этот, повествующий о трудном пути послевоенной молдавской деревни и, казалось бы, ограниченный местной национальной проблемой, перерастает, по существу, в драму времени, пережитую нашими народами в военные и послевоенные годы. Горячо и убежденно отстаивая наши идеи и наш путь в социализм, фильм в то же время демонстрирует беспристрастное отношение авторов к разным сторонам народного бытия. В чем-то они возвеличивают, одобряют и поддерживают проявления народной и национальной самобытности, в чем-то отрицают и даже осуждают.

Момент этот имеет для нас принципиальное значение, так как нам приходится еще сталкиваться с идеализацией всего народного и национального как некоей незыблемой исторической категории. Между тем национальное может быть революционным и контрреволюционным, социалистическим и буржуазным, оно может быть прогрессивным и регрессивным фактором в развитии исторических и культурных судеб народа. Наконец, оно может быть просто злом и добром.

При всей важности национального быта в изображении народной жизни главным остается идейное содержание, проблема человека и общества в их социальной и нравственной связи, в борьбе за утверждение передовых идей времени.

В этом смысле среди фильмов, созданных в союзных республиках, есть серьезные произведения большой художественной силы. Это прежде всего картина В. Жалакявичюса «Никто не хотел умирать» — выдающееся явление в ряду национальных кинематографий. Сюда же можно отнести такие ленты, как латвийская картина «Я все помню, Ричард» и армянская «Здравствуй, это я!».

О фильме В. Жалакявичюса было уже много написано и много сказано. Все сошлись

на том, что перед нами талантливый художник, яростно ратующий за утверждение высокой ценности человека, за ответственность личности перед обществом и другими людьми, за вытекающее отсюда право непримиримой борьбы против враждебных сил, посягающих на революционный ход истории. И если говорить об этом фильме как о произведении национального искусства, то следует сказать, что он глубоко национален прежде всего в силу потрясающего изображения классовой борьбы среди литовцев. «Никто не хотел умирать» — это национальная драма, и поскольку она сделана талантливо, правдиво и с верных идейных позиций, она охватывает проблемы общечеловеческого характера и по-своему решает вечные вопросы гуманизма, справедливости, мира.

«Никто не хотел умирать», а вместе с ним и такие фильмы, как «Лестница в небо» (Литва), «Я все помню, Ричард» и отчасти «Что случилось с Андрусом Лапетеусом» (Эстония) и «Горькие зерна», являются своего рода национальными историко-революционными произведениями.

Это важно. Не учитывать этого нельзя, и надо отдать должное авторам в том, что они сумели создать волнующие киноленты из истории своих народов в крутые, поворотные времена, сумели показать своеобразие борьбы за установление советского строя в республиках Прибалтики и в Молдавии.

Надо ли специально подчеркивать, что в преддверии 50-летия Октября создание историко - революционных фильмов остается одной из кардинальных задач советского кино. В эти дни мы, представители киноискусства разных народов, еще в большей степени чувствуем свой художнический долг перед Октябрьской революцией, возродившей наши народы к новой жизни.

В прошлом году помимо уже названных появились новые национальные фильмы, посвященные героическому прошлому: «Двадцать шесть бакинских комиссаров», «Решающий шаг», «Буря над Азией», «Гибель эскадры» — картины разного художественного уровня, разного плана, но имеющие серьезное идейно-политическое значение, и мы не можем не сказать здесь доброе слово создателям этих картин.

Необходимо отметить попутно, что историко-революционная тема, вечная для нас тема «Октябрь и Ленин» привлекают, особенно сейчас, в юбилейном году, пристальное внимание советских художников, многие деятели литературы и искусства упорно трудятся над этим материалом. Явление это отрадное. Однако порой наблюдается несколько ограниченное, узкое понимание темы. Ведь раскрыть тему «Октябрь и Ленин» — не значит показать лишь то, что было при жизни Ленина, и обязательно сделать его участником событий фильма. Октябрь и Ленин для нас — это все то, что сказалось на победной истории наших дней, на судьбах поколений. Для нас, советских художников, тема «Ленин и Октябрь» — тема нашей жизни, высший критерий служения искусству своего времени.

Возвращаясь к фильму «Никто не хотел умирать», мне хотелось бы отметить талантливое, психологически тонкое изображение внутренних переживаний и раздумий героев, вынужденных по воле сложившихся обстоятельств вести вооруженную борьбу за Советскую власть. Герои фильма убеждены в своей гражданской правоте, в верности жизненных позиций, которые они отстаивают с оружием в руках. Но разве это снимает с человека тяжкое бремя мучительных раздумий и страданий, если убивать приходится не пришлого врага-захватчика, а своего односельчанина, с которым мог бы вместе мирно жить и трудиться на одной земле. Это человеческая трагедия. И мы склоняемся перед неодолимой силой духа, перед нравственным подвигом героев фильма, сумевших во имя мира и спокойствия людей, во имя победы добра над злом перешагнуть через душевные страдания свои и, ни на йоту не поступаясь совестью, решительно встретиться с врагом лицом к лицу.

Здесь я должен сказать о чрезвычайно важном значении в искусстве сильных характеров. Есть вещи как бы сами собой разумеющиеся, и мы не всегда придаем им значение. Не знаю, будет ли это верно с точки зрения научной терминологии, но мне кажется, что было и существует искусство сильных характеров. Наверное, в такой же степени существует и искусство характеров обыденных, изображаемых в повседневном быту. И то и другое, видимо, имеет право на существование.

Образ человека, бесстрашно встающего на борьбу за справедливость, есть выдающееся достижение художников всех вре-

мен, их творческого самосознания, начиная от былин и кончая позднейшими современными творениями революционных художников.

Герой советского киноискусства — принципиально новое явление в опыте мирового кинематографа. Мы придали термину герой особый смысл и содержание.

Герой — это высший уровень деятельности, высший уровень интеллектуальной активности, высший критерий убежденности и преданности общественным целям и идеалам во имя коммунизма, во имя человечества, во имя добра и справедливости на земле. Вот наше творческое кредо, с которым мы входим в мир.

И мы не должны ни на минуту забывать, что труд наш имеет международное значение. Это относится ко всем национальным искусствам, в том числе и к самым молодым кинематографиям. Успехи советских республик в создании своих национальных культур приобретают особую актуальность в связи с освобождением целых континентов планеты от оков империализма, в связи с проблемами развития национальных культур, возникающими перед народами независимых стран Азии и Африки, где в течение веков колониализм всячески препятствовал созданию национальных культур. Опыт наших республик в культурном строительстве служит наглядным примером подъема ранее отсталых народов.

Мы не вправе забывать об этом и тем более не вправе молчать, когда под предлогом разных модных «новаций» и ультрасовременных течений в искусстве, то и дело возникающих и отмирающих в бурном и сложном мире интеллектуальной жизни на Западе, происходит, по существу, развенчание роли сильного характера в искусстве, умаление героического образа.

Среди нас, среди некоторой части художественной интеллигенции, бытует порой ложное представление о правдивости, о реалистичности как о простой похожести на самою жизнь, а отсюда и странное умиление мелкостью, приземленностью образов при скептическом отношении к характерам крупным, ярким. Это, мол, старо. А вот это такое обыденное, знакомое и каждодневное и есть настоящее в искусстве.

Это иллюзии от обратного, от однобокого понимания природы искусства. Подобные взгляды приносят урон художественному творчеству, обедняют его, уменьшают силу его воздействия. Разве, скажем, могли бы по таким меркам появиться «Гамлет», «Овод», «Фауст» или «Чапаев»? Нет, очевидно. В этом, если хотите, волшебство и, если можно так назвать, реалистическая гиперболизация, без которых искусство не может обрести крыльев, не может всколыхнуть сердца, не может зажечь огонь в душах людей.

Как часто нашим картинам не хватает именно многомерности, сложности образов, особенно фильмам, посвященным классовой борьбе, когда конфликты истории нередко сталкивают в непримиримой схватке брата с братом, сына с отцом, соседа с соседом.

При этом у нас само собой сложилось так, что упрощенным, схематичным героям, лишенным больших человеческих страстей и душевных борений, обычно противостоят такие же упрощенные, схематичные антиподы.

В этой связи хотелось бы подчеркнуть некоторые характерные моменты для нашего национального кино в изображении врага, в осмыслении социальных и психологических причин, побуждавших людей к предательству, к враждебным действиям против родины. Почти во всех фильмах, посвященных войне, присутствует эта тема. И решение ее — проблема не простая. Ведь мало сказать, что враг есть враг — этого далеко не достаточно для художественного произведения. А иногда создается впечатление, что врага изображают только для того, чтобы создать конфликт, чтобы, что называется, закрутить острый сюжет. Надо ли доказывать, что присутствие врага в фильме необходимо не для «игры» и не в качестве сюжетной пружины, а для глубокого исследования жизни, природы человеческих характеров, их классовой и нравственной сущности? И это уже серьезная политическая задача художника.

Поверхностно решенные образы положительных героев мы не приемлем, подвергаем критике, а вот когда образ врага изначально задан как элементарная единица зла, мы почему-то воспринимаем это почти как должное, подчас не отдавая себе отчета в том, что неубедительным изображением врага внутренне подрывается вся образная система фильма, невольно принижаются характеры положительные.

Для автора любой образ должен быть абсолютно равноправен в требованиях художнического внимания, убедительности изображения (речь идет, разумеется, не о симпатиях и антипатиях художника, не о любви и ненависти его к тем или иным людям). Между тем этот принцип в работе художника нередко нарушается.

Возьмем, к примеру, новый фильм украинского режиссера Т. Левчука «Два года над пропастью». Он обладает целым рядом достоинств. Однако тем более, как мне кажется, интересно рассмотреть, как авторы фильма рядом с личностями героическими изображают врагов, предателей.

Фильм посвящен людям киевского подполья, действовавшего в тылу врага. Зритель, несомненно, сопереживает подвиг героев. Но вот другая сторона картины — фашисты и изменники. По отношению к ним фильм должен приоткрыть завесу: кто они такие, откуда они такие, почему они такие? И, анализируя образ провокатора — медсестры, главной виновницы трагедии группы разведчиков киевского подполья, — нельзя умолчать о просчете авторов.

Создателям фильма представился случай столкнуться с совершенно другим типом врага, который до войны, быть может, и не был врагом: жил, трудился, ел, пил, заботился о детях и хлебе насущном, как многие другие. Но случился катаклизм войны, и этот человек, который, по всей вероятности, раньше принимал Советскую власть, вдруг оказался чудовищной сволочью, существом, полным злобы и ненависти к советским людям. С. Герасимов как-то назвал этот тип мещанства болотом. Действительно — болото. Оно может долгие годы не проявлять себя, гнить изнутри и может затем прийти в брожение, когда его потревожат события истории. И не только в войну, но и сейчас, в современной борьбе двух миров, эта очень опасная, аморфная, рыхлая и довольно многочисленная мещанская среда таит в себе мрачную предательскую потенцию, готовая в любой момент оказаться активной силой в руках врага. Этот тип подлежит глубочайшему исследованию художника, это одна из важных тем современного искусства.

В фильме «Два года над пропастью» провокатор — медсестра, сыгравшая роковую роль, выдавшая наших подпольщиков, неизвестно почему и во имя чего, значительно снижает художественный уровень и убедительность картины именно потому, что она выступает как заданный образ элементарного зла. Не спорю, тип врага может быть довольно примитивен, но и примитивность эта должна быть раскрыта, и должна быть убедительно показана вся социальная опасность, вся болотная сущность такого примитивного мещанина.

Я хотел бы, чтобы меня правильно поняли: перед большими героями, которых мы хотим представить на экране, должны стоять большие проблемы. Это двуединая задача.

В очень серьезном и значительном латышском фильме «Я все помню, Ричард» в изображении характеров и событий авторы на высоком художественном уровне, но фильм страдает, в сущности, тем же недостатком, что и «Два года над пропастью». Действие фильма движет внутренний поединок двух бывших друзей и однополчан — острый, напряженный, связанный с нелегкими воспоминаниями о трагических судьбах их товарищей по латышскому легиону, который был организован в годы войны фашистами и националистами и брошен на гибель в волховские болота для прикрытия отступавших немецких частей. Фильм полон мучительных раздумий и поисков истины. Он анализирует минувшую жизнь и обращается к свету будущего. Но вдруг в итоге оказывается, что Ричард, перед логикой и волей которого не так просто, казалось бы, устоять, вернувшись на родину, оказался самой заурядной личностью: «не желаешь — на тебе нож в живот». И вся философская система фильма пошатнулась... Надо полагать, что ричарды, пребывающие на Западе, вовсе не рассчитывают, наверно, покончить с нами посредством ножа. Они больше уповают на психологическую и идеологическую борьбу, на обман и пленение душ. Вот на таком поле боя бороться средствами искусства — это уже интересно, это область единоборства мысли и духа.

Разумеется, проблема положительного героя, важнейшая в нашем искусстве, не решается одним только соотношением сил антагонистов, встретившихся в остром поединке. Сценарист, режиссер и актеры обязаны показать столкновение личностей, а не шахматный этюд с заранее определенным количеством ходов и заданными свойствами фигур.

Одна из самых актуальных и сложных проблем современного искусства — проб-

лема национального характера героя, которая в кино приобретает особую сложность.

Что такое национальный характер? Задавая такой вопрос, я не берусь тут же ответить на него, а лишь приглашаю к совместным размышлениям. Споры о сущности национального героя усилились в последние годы. Одни утверждают, что национальный характер — чуть ли не сомнительное понятие, чуть ли не предрассудок, другие абсолютизируют национальный характер, возводят его в догму, как извечную и неизменную величину. Такие крайности вряд ли помогут решению проблемы. Как нивелировка национальных особенностей в характере и быту, так и их фетишизация ведут обычно к серьезным художественным просчетам.

Конечно, национальный характер существует в природе как психологические черты людей, сформировавшихся в ходе социально-исторического развития народа. Все дело, видимо, в том, как понимать национальный характер—диалектически или догматически, как излагать его — уважительно критически или в хвалебно-упоительном восторге и как изображать его в искусстве. Единого ответа тут не может быть, ибо все решается позицией, умением, индивидуальными склонностями художника, его знанием жизни и отношением к ней.

Если мы обратимся к конкретным примерам, то, пожалуй, самое яркое проявление своеобычного национального характера героя мы найдем в грузинском фильме «Отец солдата», в чей адрес было справедливо высказано критикой и зрителями много хорошего. Не берусь определить точными терминами, эпитетами очертания характера старика Махарашвили, воплотившего в себе, как это мы интуитивно чувствуем, грузинские национальные черты. Точного измерения, наверно, нет. И все же это именно грузинский национальный характер, который мы узнаем через целый ряд психологических, бытовых, речевых и прочих черт, примет и особенностей. Попробуйте замените этого старика кем-нибудь другим, и фильма такого, какой он есть и какой нам дорог, не будет. Это, пожалуй, бесспорно. Так же как если взять — по возрастной аналогии — старика Сантьяго из «Старик и море» Э. Хемингуэя. Трудно себе представить на его месте кого-нибудь другого. Видимо, в такой же степени понятие национального характера распространяется и на целый народ, на определенную конкретно-историческую общность людей.

В фильме «Председатель» действуют русские национальные характеры: это придает особое звучание, особую сладость и горечь произведению, вызывает гордость за русский народный национальный дух, закаленный в борьбе с трудностями. Уже приход Егора Трубникова в избу брата, его встреча с Семеном, их прямые, без обиняков разговоры, их поединок многое открывают нам в национальных характерах, в национальном быту. Но не только встреча братьев, все человеческие взаимоотношения в этом фильме — труд, любовь, свадьба, песни, гулянки — все подлинно русское.

Я говорю это к тому, что у разных народов существуют разные национальные обычаи, укоренившиеся в психике людей. Недавно, когда я смотрел картину студии «Беларусьфильм» «Я родом из детства», то невольно обратил внимание на такую сцену. Сидит девочка, плачет, в руках у нее бумажка. Оказывается, это похоронная на ее отца, погибшего на фронте. Пришел почтальон и вручил ей эту страшную бумагу. Ничего предосудительного тут, видимо, с точки зрения европейских жителей, нет — так или иначе, все равно случившееся станет известным. А вот с точки зрения жителя Средней Азии—это невозможно. Весть о человеке, погибшем на стороне, у нас сообщается семье близкими людьми и соседями, которым дают об этом знать раньше, чтобы они-то и оповестили родных согласно обычаю. Я тут не сравниваю, что лучше, что хуже. Речь идет о совершенно определенных национальных чертах в поведении людей, без учета которых реалистическое искусство рискует быть недостоверным.

Национальный характер героя и народа — реальность, с которой нельзя не считаться. Однако это одна сторона истины.

Мы живем в эпоху больших исторических движений общества, когда национальный облик народов претерпевает в новых условиях существенные изменения во всех своих проявлениях — в психологии, быту, культуре, в самосознании, и нас не может интересовать национальный характер лишь в чистом, препарированном виде. Художник, односторонне трактующий национальное своеобразие как категорию незыблемую и вечную, объективно ведет к провинциальной изо-

ляции своего творчества, заведомо сужает и обедняет возможности искусства. Тем самым он закрывает путь к достижению подлинных высот художественного творчества, которые можно завоевать только в тесном соприкосновении и взаимодействии с передовыми явлениями культуры других народов.

Как проявляет себя национальное своеобразие на современном этапе, в условиях растущего взаимообогащения и сближения культур братских народов, как национальное взаимодействует с общесоветским, интернациональным,— в этом заключается одна из коренных проблем нашего творчества.

Можно было бы назвать целый ряд произведений литературы и искусства, где эта проблема нашла свое художественное воплощение. Но я опять же сошлюсь на фильм «Отец солдата» как на наиболее яркий пример. По-моему, всем ясно, что образ старика Махарашвили полюбился людям, приковал к себе внимание зрителей в стране и за рубежом не только потому, что он представил типичный грузинский национальный характер, исполненный благородства, обаяния и мужества, а потому еще — и это очень важно,— что он несет в себе нравственную и гражданскую сущность советского человека. Обыкновенный советский человек, труженик, солдат, отец возвысился в нем как личность, сформированная современным советским обществом. И тут трудно отделить одно от другого, ибо в этом национальное и интернациональное выступает как единое и органически целое, как истинно человеческая натура своего времени.

В реальной диалектике взаимоотношений традиционно-национального и общесоциалистического раскрываются характеры героев и в таких фильмах, как «Наш честный хлеб» (образ председателя колхоза, созданный покойным Д. Милютенко,—одно из самых ярких достижений современного украинского кино), «Живые герои», «Верность», «Здравствуй, это я!» и в других.

Есть еще один аспект этого вопроса, связанный с нашей современной жизнью, с движением культур наших народов, все теснее сближающихся в едином направлении исторического развития советского общества.

Границы национального бытия все больше расширяются, взаимно вбирая в себя культурные ценности, лучшие традиции разных народов. Однако внутри нас где-то сидит еще одностороннее понимание национального своеобразия как совокупности вековых национальных черт. Когда речь заходит о национальном, мы почему-то больше оглядываемся на прошлое и не всегда замечаем то, что существует, живет рядом с нами в настоящем. Это происходит, видимо, потому, что мы привыкли понимать национальное прежде всего в патриархальном смысле слова. А национальное без перемен, вызванных социализмом,— это далеко не вся правда нашей современной жизни. В национальное входит не только устоявшееся и проверенное временем, не только сложившийся опыт минувшего, но и новое, рожденное социалистической действительностью. Мы здесь не все еще, видимо, уяснили для себя. Наша художественная практика пока что слабо отражает те сдвиги в национальной жизни, в национальном характере, что произошли за 50 лет, что присутствуют в духовном облике современных советских людей.

Не потому ли, когда речь заходит о национальных картинах, мы прежде всего упоминаем о «Тенях забытых предков» и начинаем теряться в анализе такой картины, как «Здравствуй, это я!».

«Здравствуй, это я!» — картина глубоко, граждански национальная. Критика уже отмечала достоинства и недостатки этого талантливого произведения, нет необходимости возвращаться к ним заново. Важно отметить, что фильм представляет для нас большой интерес как национальная картина в нашем современном понимании. Здесь не делается акцент на национальных приметах, идущих из глубины веков, нет того, что мы привыкли воспринимать как сугубо национальное в его традиционном понимании. Фильм повествует о событиях, людях и характерах нового времени, нового склада. В образе молодого армянского ученого Артема мы узнаем характер современного советского человека, одинаково близкого и армянам, и русским, и представителям любой национальности, входящей в состав советского народа. И при всем этом Артем — сын армянского народа, один из его современных представителей.

Совсем не случайно возникает в картине тема дружбы народов, тема дружбы людей разных национальностей. Она совершенно естественно, органически вырастает из са-

мой действительности. И решена убедительно, умно. Трудно не поверить в искренность, кровность дружбы армянина Артема и русского Пономарева. Это братство советских людей, за которым мы с гордостью и волнением следим на протяжении всего фильма. В этом смысле фильм Ф. Довлатяна становится в один ряд с замечательной узбекской картиной Ш. Аббасова «Ты не сирота».

Нам нужны такие фильмы, убедительно, на высоком художественном уровне показывающие интернационализм, человечность, дружбу советских людей. Мы должны всячески содействовать появлению таких произведений.

Говоря о фильме Ф. Довлатяна, важно отметить, что он знаменует собой выход за пределы традиционной национальной тематики. В каждой кинематографии, так же как и в каждой литературе, есть и должны быть свои традиционные темы. Они складываются в ходе развития культуры того или другого народа, отображая наиболее характерные стороны народной жизни. Я не выступаю против традиционной тематики в национальном искусстве, но и не стою за то, чтобы замыкать художественное творчество в кругу этих тем.

Известно, что выход за пределы традиционной тематики сопряжен с большими трудностями. Не каждому это удается, не каждому это по плечу. Но когда это удается, мы получаем новое свидетельство перестройки творческих сил внутри данной культуры, мы убеждаемся в том, что рамки национального искусства раздвигаются, что идет процесс обогащения и совершенствования художественного мышления, что искусство обретает новые горизонты творчества. Исходя из этих соображений, думаю, вполне уместно приветствовать появление на «Таджикфильме» «Переклички», а на «Беларусьфильме» картины «Альпийская баллада», пусть даже не во всем получившихся. Важен сам факт, имеющий принципиальное значение. Попытки такого рода — выйти из традиционной тематики—были предприняты и в фильмах «Листок из блокнота», «Утоление жажды», «Гадюка» и других. И их нельзя сбрасывать со счета. Неудачи на этом пути будут, но путь этот неизбежен в будущем для художников по мере расширения их кругозора, роста культуры и мастерства.

Верность традиционной тематике — качество хорошее, но односторонняя приверженность ей подчас вызывает обратное действие. Мне хочется высказать в связи с этим некоторое беспокойство по поводу сегодняшней грузинской кинематографии. Достижения грузинского кино общеизвестны. Это талантливое искусство. И среди национальных кинематографий мы не случайно называем грузинскую в числе первых. Тем не менее наблюдаются признаки застоя определенной части грузинского кино в рамках традиционной тематики, и это не может не вызывать товарищеской тревоги.

Появилась серия фильмов под знаком романтизации старины, фильмов, зачастую лишенных современного мироощущения. Возникает тенденция какого-то ухода в архаику, снова и снова появляются на экране сцены, где бешено скачут на лошадях, похищают и перебрасывают красавиц с седла на седло, где пиры, пляски, поединки и прочее превращаются в систему обязательной экзотики. Я не собираюсь ничего худого говорить о таких картинах, как «Маци Хвития» и «Хевсурская баллада»,— в своем жанре они сделаны интересно, талантливо, хотя и не лишены той стилизованной экзотичности, о которой шла речь выше. Просто хотелось бы высказать пожелание, чтобы это направление современного грузинского кино не превратилось в ведущую тенденцию национальной тематики.

Кстати, режиссер Г. Шенгелая, создавший фильм «Маци Хвития», до этого снял «Алавердобу», в которой преобладает не романтизация старины, а трезвое отношение к национальным обычаям, поднимающееся до осуждения тех из них, которые мешают развитию человеческого в человеке.

Грузинская кинематография располагает зрелыми творческими силами, ее представляют многие талантливые мастера старшего и молодого поколений, и мы вправе ждать от нее новых произведений не только на темы, связанные с коренными национальными традициями, но и на генеральные темы советского и мирового искусства.

Говоря о традиционной тематике и национальном своеобразии наших кинематографий, необходимо признать, что довольно часто под маркой национального кино у нас создаются фильмы псевдонациональные, слабые и примитивные в художественном отношении. Наряду с действительно

поэтичными фильмами, подлинно национальными, такими, как «Тени забытых предков», «Последний месяц осени», «Я вижу солнце», «Девочка и эхо», «Белые, белые аисты», «Пастбище Бакая», «Следы уходят за горизонт», существует целый ряд кинокартин псевдоромантичных, псевдопоэтичных, ложномногозначительных. При этом их недостатки часто объявляются их особенностями, выражающими национальную специфику. К ним я отношу фильмы «Чинара на скале» («Казахфильм»), «Сумка, полная сердец» (студия имени А. П. Довженко), «Родившийся в грозу» («Узбекфильм»), «Двенадцать могил Ходжи Насреддина» («Таджикфильм»), «Петух» («Туркменфильм»), «Охотник из Лалвара» (очень плохой фильм Ереванской студии) и многие другие—список этот можно было бы продолжать еще долго.

Удачи и неудачи бывают у каждого. Но тревожит другое — потеря художественного вкуса. Это опасная болезнь, и ее запускать нельзя. Надо, чтобы создатели таких фильмов серьезным образом и самокритично проанализировали свои поражения.

Говоря о слабостях, трактуемых как особенности, выражающие национальную специфику, я не хочу ограничить разговор произведениями серыми, ремесленными. Ведь, скажем, создатели узбекского фильма «Родившийся в грозу» или молдавского фильма «Красные поляны» — люди талантливые, в их работах есть немало интересного, но погрешности вкуса у авторов очевидны, а это, повторяю, опасная болезнь. Названные фильмы, по-моему, не стали победами прежде всего из-за ограниченного, несовременного понимания национальных традиций, национальной специфики. Элементы стилизации, увлечение экзотикой национальной жизни слишком часто отвлекают их авторов от решения важнейших идейных и эстетических проблем драматургии и режиссуры, что выдвигаются современной жизнью, современным развитием искусства социалистического реализма.

Впечатление такое, что на какое-то время их авторы забыли, что развитие национальной художественной традиции предполагает творческий поиск, исследование неисследованного, открытие неоткрытого, постоянное обновление языка кино, забыли, что консервирование вчерашних привычек и канонов неизбежно омертвляет традицию.

Посмотрите, какие фильмы союзных республик в истекшем году представляли советское киноискусство на международных кинофестивалях. В Венеции был отмечен киргизский фильм «Первый учитель», в Канне — армянский «Здравствуй, это я!», в Локарно — грузинская «Хевсурская баллада», в Аргентине — украинский «Тени забытых предков», в Карловых Варах — литовский фильм «Никто не хотел умирать». На Московском кинофестивале 1965 года с успехом прошел грузинский фильм «Отец солдата», который в 1966 году вышел на многие экраны мира.

Таковы итоги года. Это хорошие итоги, и об этом надо говорить. Мы должны рассматривать их как общий успех единого многонационального советского киноискусства. Национальный кинематограф союзных республик — это не какая-то отдельная ячейка. Мы есть единая семья советского кинематографа — и достижения и беды у нас общие.

Перед всеми нами стоят единые генеральные вопросы художественного творчества. Среди них на первом плане — разработка современной темы в искусстве. Это наша главная задача, и никто ее за нас выполнить не может. Надеяться, как говорится, не на кого. Наши потомки в какой-то степени смогут сделать это за нас только в порядке обращения к историческому прошлому. Стало быть, современная тема — дело нашей жизни.

И тут возникают очень и очень серьезные вопросы практики национальных кинематографий. Можем ли мы сказать, что дела наши в области современной темы обстоят благополучно? Нет, далеко нет. Современной теме в национальном кино пока что крупно не везет: я вынужден был перечислить целый ряд неудачных фильмов. А это последние работы студий, и все они, за малым исключением, посвящены современным темам.

Отсюда другая, не менее серьезная проблема — кино и зритель, посещаемость картин. Ни для кого не секрет, что многие наши фильмы не пользуются успехом у зрителей. Их смотрит очень мало людей. Ссылки на то, что якобы существует непонимание зрителем жизни другого народа, несостоятельны. Талантливый национальный фильм всегда и всюду находит себе путь к самым различным зрителям.

Так в чем тут дело? Что тут происходит? Как преодолеть эти трудности? Причина, видимо, кроется в нашем умении, в степени познания современной жизни, характера и судеб наших людей, их дел и устремлений, в изыскании новых средств изобразительности, соответствующих духу времени. Современная тема требует большой культуры, больших знаний, высокого мастерства. Каждая новая картина на современную тему должна стать открытием художника, его новым словом в творчестве, событием в республике.

Сказанное, однако, не означает, что рассматриваемые мною проблемы имеют только местное значение — это проблемы всесоюзной кинематографии. Их правильное решение невозможно без учета огромного опыта русской кинематографии, без учета ее новейших достижений. Каждому из нас очень много дают такие фильмы последнего времени, как «Ленин в Польше», «Гамлет», «Обыкновенный фашизм», «Живые и мертвые», «Сердце матери», «Верность матери», «Ваш сын и брат», «Звонят, откройте дверь!» и другие, созданные мастерами русской кинематографии.

Вместе с тем, когда мы говорим о потоке серых, ремесленных фильмов, которые ссорят нас с миллионами зрителей, этот разговор касается не только республиканских студий. «Мосфильм», студия имени М. Горького и «Ленфильм», к нашему общему огорчению, часто выпускают слабые, посредственные ленты. И это наша общая вина. На экран, случается, выходят фильмы с идейными и художественными просчетами — это тоже наша общая вина. Мы еще недостаточно активны в борьбе за зрительский фильм, покоряющий сердца и умы миллионов своей правдой, постановкой больших жизненных вопросов, высоким мастерством — и это наша общая забота!

Мы обязаны сделать все выводы, причем выводы практические, действенные, из критики недостатков нашего кинематографа, прозвучавшей на XXIII съезде партии.

Серьезные требования времени стоят перед всеми нами, большими и малыми народами. Советское общество создает все условия, чтобы творить, дерзать, повышать и прославлять искусство и культуру нашей многонациональной родины. Пусть каждый из нас попытается окинуть мысленным взглядом путь, пройденный нашими народами за полстолетия со дня Великой Октябрьской революции. История человечества не знала еще столь великих свершений, забот, трудов и побед, столь прекрасных и вместе с тем столь сложных изменений в судьбах людей, поколений, всего общества. Оглядываясь на пройденный путь, мы видим не только грандиозные экономические преобразования, но и героизм, драматизм борьбы за утверждение идей коммунизма.

Вся наша жизнь открыта честному взору, как на ладони. Я не вижу, что могло бы помешать нашей работе, если есть что за душою, есть что сказать от чистого сердца, есть что открыть на древнем и вечно молодом пути искусства. Искусство безгранично и беспредельно, как сама жизнь. Оно многообразно и многосложно, как судьба людей, как дух человека, и потому оно выражает все человеческое — общественное, личное, интимное, коллективное и индивидуальное — через живые художественные образы во всех движениях внутреннего бытия народа и человека. Все это наше поле деятельности: от трагедии до комедии, от драмы до водевиля, все это необозримые земли искусства, ждущие наших рук и сердец.

ГОРЯЧО ПОЗДРАВЛЯЕМ!

Указом Президиума Верховного Совета СССР за большие заслуги в развитии советского киноискусства почетное звание народного артиста СССР присвоено режиссеру киностудии «Мосфильм» **Григорию Львовичу Рошалю.**

Редакция от всей души приветствует дорогого Григория Львовича, энтузиаста нашего искусства!



В. КИСУНЬКО

Жизнь, отданная революции

Ленинская тема едва ли не более всякой другой определяет преемственность работы нашего кинематографа. Слишком велико значение Ленина для всех и каждого, слишком ответственны те экранные представления, в которых возникает не только индивидуальный образ вождя, но и образ самой революции. Оттого строги мерки, которыми мы мерим обычно работу художника, обратившегося к ленинскому материалу.

Из года в год уходит из нашего искусства в прошлое утлая регламентация фактов истории. Но не изжита еще до конца приверженность к рудиментарным примитивным схемам, которые время от времени объявляются в кинематографе, виртуозно приспосабливаясь к широкому экрану, к широкому формату, оставаясь при этом одинаково убогими и вредными. Именно вредными. Потому что работа над ленинской темой в искусстве есть деятельность политическая, со всей ответственностью и со всеми последствиями таковой. Не случайно мы говорим о праве на ленинскую тему, о способности художника быть преемником и продолжателем лучшего, о его умении преодолевать дурные наслоения прошлого. Иначе, мы возвращаемся к тому, что новое слово Киноленинианы должно восприниматься как необходимость, не просто как значительное, но и естественное для истории нашего кино явление.

И с точки зрения этой истории было бы, наверно, странно, если бы режиссер Марк Донской не пришел к последней своей работе — дилогии «Сердце матери» и «Верность матери»*. Так кажется сейчас.

В самом деле: Донской — это в первую очередь фильмы горьковской трилогии, блистательно перенесенной на экран почти три десятилетия назад, поэма народной жизни, поэма России последней трети минувшего века. Так что, едва сведения о новой работе режиссера появились в печати, стало само собой разумеющимся, что он вновь «вернулся» на Волгу, на этот раз в Симбирск, чтобы оттуда начать повествование о семье Ульяновых.

Кстати, под таким названием — «Семья Ульяновых» — ровно десять лет назад был создан фильм, до сих пор посещающий наши киноэкраны в ленинские дни. Трудно себе представить, как сможет он теперь уживаться с дилогией Донского. Разве что как пример того, насколько влияет зрелость подхода на результат работы с одним и тем же материалом.

Факты, положенные в основу фильмов Донского, хрестоматийны. Время действия — 1886—1917. Очевидно, какова бы ни была центральная тема повествования, кто бы из членов ульяновской семьи ни ставился в центр событий, тесно связанные, хотя и разительно отстоящие друг от друга границы указанного временно́го интервала уже обязывают.

Что до центральной темы дилогии — ее настойчиво определяет сам Донской. В разгар съемок он пишет в «Искусстве кино» о том, что фильм «посвящается матерям всего мира — это фильм о великой матери, давшей миру Ленина,— о Марии Александровне Ульяновой...».

«Меня, скажу откровенно,— продолжает режиссер,— очень беспокоит, к сожалению, ставшее «модным» почти покровительственно-снисходительное отношение молодых людей к своим родителям... Надеюсь, что наш фильм «Сердце матери» заставит подумать таких юношей и девушек, почему же Владимир Ильич Ленин всегда называл свою мать «мамочка» и не стеснялся проявлять к ней нежность и внимание».

А за день до премьеры второй части дилогии Донской подчеркивает: «Мы стремились сделать картину о материнстве... Мы долго искали обобщающие черты материнства в одном человеке. И нашли его. Нашим героем стала Мария Александровна Ульянова, мать Владимира Ильича Ленина. . . .

Сегодня мне хочется сказать со всей откровенностью: нас всегда беспокоило встречающееся еще

---

* Сценарий З. Воскресенской, И. Донской. Постановка М. Донского. Оператор М. Якович. Художник Б. Дуленков. Композитор Р. Хозак. Звукооператор А. Дикан. Редактор С. Рубинштейн. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1966.



«Верность матери». Е. Фадеева — Мария Александровна Ульянова

Затем, когда появилась возможность по-новому взглянуть на духовную эволюцию симбирского гимназиста Володи Ульянова, ставшего Лениным, некоторые кинематографисты от одной крайности — шестнадцатилетнего гимназиста, произносящего «не таким путем надо идти» и притом знающего все перипетии пути иного,— пришли к другой, к обезличенному образу. Отсюда, к примеру, неудача примитивно-инфантильной «Первой Бастилии». Убежден: истоки ее — в самых добрых намерениях. Просто оскудевшая догма благополучно объявилась в новом платье.

Итак, перед авторами дилогии была задача — найти что-то такое, что позволило бы увидеть «диалектику души» Ленина, а значит, в первую очередь те живительные токи, коими душа эта питалась, определить связь их с последующим — всемирно-исторического значения — результатом.

порой равнодушное, высокомерное, иногда даже ироническое отношение детей к своим родителям. И нам захотелось рассказать подросткам, да и не только им, об отношении к своей матери Володи Ульянова.

Мы решили раскрыть глубину материнской любви, которую несет каждая женщина своим детям».

Итак, цель вполне определенна, она не меняется во времени. И уже в самой цели — важнейшая грань новаторства. Ведь «чистый» историзм ленинских фильмов порой служит объяснением их недостаточного успеха у зрителя.

И вот открыта живая связь ленинской жизни с моральными проблемами современности, с тем, что волнует каждого из нас не только в историческом аспекте нашего бытия, но и в его конкретном, сегодняшнем обличье.

Мы не случайно упомянули о фильме «Семья Ульяновых». Сегодня это особенно очевидный пример прямой иллюстративности. Ибо здесь схематично само становление ленинского характера, чувствуется заданность мышления юного Владимира Ульянова, который волей авторов принужден был в свои семнадцать лет почти цитировать «Что делать?» (не Чернышевского — Ленина!), полемизировать с братом-народовольцем как будущий социал-демократ (и это несмотря на резкое и недвусмысленное предупреждение, сделанное в свое время Анной Ильиничной Ульяновой-Елизаровой: не подменять подлинную правду истории легко напрашивающимися схемами!). Все это соответствовало непременным тогда требованиям наделить особым провидением будущего вождя.

И вот Марк Донской в сотрудничестве со сценаристами З. Воскресенской и И. Донской обращается к теме естественной и простой: к рассказу о матери Ленина, которая всегда была для своих детей живым символом семьи Ульяновых, средоточием всех связей этой семьи. Одно это — уже важный шаг вперед.

Донской как бы возвращает нам семью — не только ульяновскую, но семью вообще — как ячейку социальности. Показывает общество не как самодвижущуюся абстракцию, а как сложное сочетание таких вот ячеек, где кристаллизуется личность, где вместе с чувством уважения к близким в человеке воспитывают гражданственность по отношению к обществу. Раскрываются те человеческие связи, которые суть необходимость для каждого, которые обогащают, определяют нравственность самого человека, всех его свершений. Склонное к догмам мышление, связям этим фарисейски умиляясь, порой шумно ломая копья в их защиту, на деле боится их: они противостоят догме активно, они для догмы губительны своей изменчивостью, гибкостью, они — сама жизнь. Здесь люди по-своему единомышленники, что вовсе не подразумевает единомыслия их. Это и открывает Донской.

Заметим: режиссер говорит о том, что стремился сначала дать «образ материнства», а затем уже пришел к образу — конкретному — Марии Александровны. Вот ведь как: только что от самых общих задач, материалом диктуемых, мы пришли к теме

материнства — исходной для Донского. Значит, есть взаимная зависимость, и мы недаром углубились в задачи, «правдой факта» обусловленные, мы не забыли при этом современную «сверхзадачу» режиссера, шли к ней — с иной стороны.

Как же соотнесены в фильмах дилогии задача и сверхзадача? Что нового дает дилогия ленинской теме? Что дает она для решения современных моральных проблем, которые волнуют Донского?

Перед Донским стояли проблемы, доселе не известные обращавшимся к ленинской теме мастерам. Мы привыкли видеть на экране строго локальные периоды жизни Ленина. «В начале века», «Ленин в Польше», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Последняя осень». И вот на экране три десятилетия жизни Ленина. Не как совокупность иллюстраций к развернутому хронологическому указателю (это было бы ужасно), а жизнь гения как бы отраженным светом — в сердце матери.

Без труда можно представить себе сложность работы Донского с актерами. Мать Ленина в возрасте от 50 до 75 лет. Но не забудьте: именно у Донского в «Сельской учительнице» Вера Марецкая проследила когда-то судьбу своей героини с юных лет до глубокой старости, совершив чудо перевоплощения. Новый опыт режиссера — работа с Еленой Фадеевой, исполняющей роль Марии Александровны,— новая удача.

Донской лишь тактично намечает какие-то, почти условные знаки возраста матери Ленина. Актриса и режиссер почти не стремятся к непременной внешней достоверности. Не «перевоплощают» глаза Фадеевой — большие, чуть удивленные, исполненные постоянной, доброй, грустной тревоги, нечасто и ясно вспыхивающие радостью.

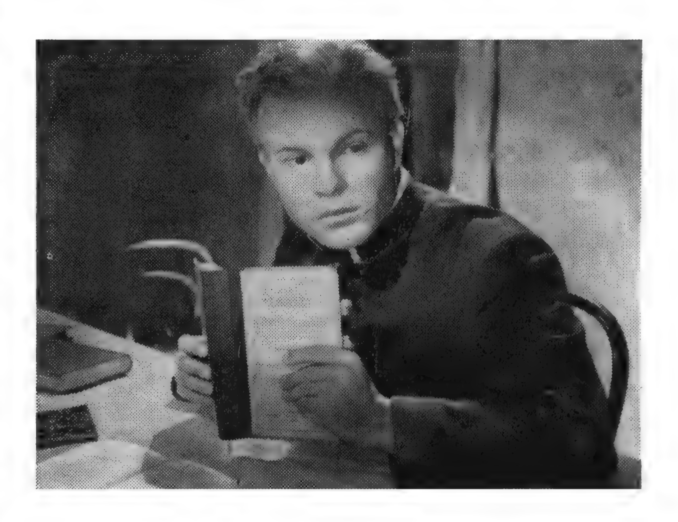
Статика? Нет, конечно. Просто тонко поданный образ неизменного материнского сердца, внешне подчеркнутое единство характера.

Е. Фадеева играет человека, органически нежного и самоотверженного. Но мать Ленина у Фадеевой еще и органически гордый, благородный человек.

Есть в фильме эпизод: на пасху приходят арестовать Марию Ильиничну. И вот стоит в вестибюле меблирашек элегантный шпик и корректно, деловито христосуется с входящими в здание. Отправив свой долг христианина при исполнении служебных обязанностей, препровождает публику на широченную скамью: наверх пускать не велено. А наверху дворничиха ведет Марию Александровну обыскивать (дочь успела передать матери важное письмо). Ведет под визг пьяненького старичка-чиновника: «Дворянка! Вдова статского советника! Экзерсисы на фортепьянах разыгрываете! Допрыгались, социалистка!» В полутемной ванной велят Марии Александровне раздеться. «Ваше дело — вы и раз-



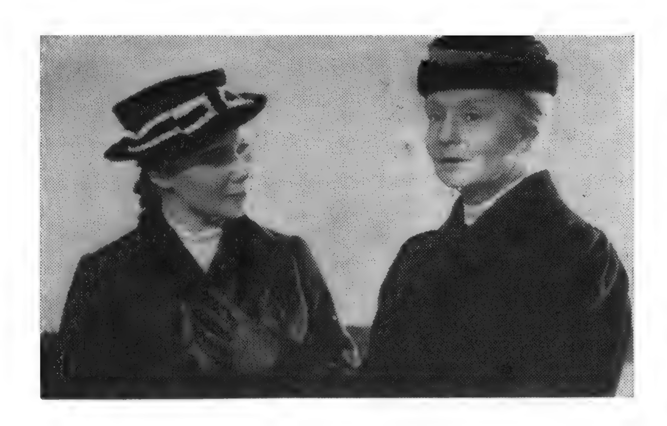
«Сердце матери». Г. Чертов — Александр Ульянов



«Сердце матери». Р. Нахапетов — Владимир Ульянов

«Верность матери». Т. Логинова — Мария Ульянова





«Верность матери». Е. Фадеева — Мария Александровна Ульянова, Э. Капустина — Надежда Константиновна Крупская

девайте»,— отвечает мать Ленина. И — смотрит. Без брезгливости даже. Спокойно. Достойно. И дворничиха чувствует за этим спокойствием какой-то иной мир, ей непонятный и неподвластный. И не решается обыскивать.

Но не в письме, сбереженном от жандармских глаз, здесь дело... Что найдено Фадеевой в этом эпизоде? В ней живет не властность сословия, перед которым пасует низший. Не статская советница Ульянова. Здесь достоинство высшей морали, нравственная и духовная сила, перед которыми пасует хамство низшее, творящее волю хамства высшего.

Такова в лучших эпизодах мать Ленина. Так реализуется долгожданное: фильм о Ленине, о семье Ленина, о матери его становится фильмом о русской интеллигенции. Той русской интеллигенции, о которой современник событий фильма Чехов говорил: «Все мы — народ, и все, что мы делаем,—дело народное». Материал открывает перед Донским возможности небывалые. Шестидесятники (так их и назовут потом в своих мемуарах дети) — Мария Александровна и Илья Николаевич. Александр — один из лучших представителей русской интеллигенции «мрачных, глухих» 80-х годов. Вечный подвиг, который завершает, по-новому начиная, Ленин. Как воплощенная реальность — воспитание «новыми людьми» Чернышевского новых людей ленинской эпохи. И поэма о матери не может не быть также и поэмой о детях ее.

Да и как же иначе? Отношение детей к матери — не проблема, а грань проблемы. Проблема — не в отношении, а во взаимоотношениях.

Давайте проследим судьбы детей Марии Александровны по фактам истории.

Александр менее чем через полтора года после смерти отца повешен жандармами.

Ольга — талантливая, умная — умерла четыре года спустя от тифа.

Анна в 1887 году привлекалась по делу брата-народовольца, была выслана под надзор полиции. В 1893 году примкнула к социал-демократам, активно участвовала в революции 1905 года. Муж ее, Марк Елизаров, был одним из организаторов всеобщей забастовки железнодорожников 1905 года. Не раз Анна Ильинична арестовывалась и подвергалась ссылке — так же как брат ее Дмитрий с женой, как сестра Мария, профессиональные революционеры с юных лет, участники империалистической войны, проводившие большую работу в войсках. Известно, что умирала Мария Александровна, когда почти вся ее семья была разбросана бурями истории по объятой войной, чреватой революционными бурями земле.

Владимир через несколько месяцев после казни брата исключен за революционную деятельность из университета, арестован, выслан под надзор полиции, затем — в Петербурге — арестован по делу «Союза борьбы», сослан в Сибирь, по возвращении вновь арестован, провел полтора десятилетия в эмиграции. Лишь несколько дней, во время революции 1905 года, смог он повидаться с матерью в Петербурге. Лишь дважды — в Логиви и в Стокгольме — смогла мать навестить сына за границей.

Когда мать умерла в 1916 году, семья не получила первого ленинского отклика на эту смерть — сработала война, сработали охранки, стоявшие на пути этого письма. Лишь вернувшись в Петроград после Февральской революции, Ленин смог побывать на могиле Марии Александровны. Добавим, что регулярно В. И. Ленин и Н. К. Крупская писали из эмиграции Марии Александровне письма—живые, острые, долгожданные, читавшиеся и перечитывавшиеся.

Какая трагическая и прекрасная судьба матери! И какой такт требуется от того, кто находится перед объективом кинокамеры, стремясь к воссозданию этой ветрами истории овеянной, светлой трагедии! Как просто здесь стать сентиментальным, как губительна должна быть каждая фальшивая нота!

В первой части дилогии М. Донскому удается обойти многие опасности. Думаю, удача фильма «Сердце матери» в том, что сама история подвига и смерти Александра Ульянова концентрированным своим трагизмом определяет поведение матери, ее боль, подвиг. Это перелом не только в характере юных Ульяновых, но и в характере самой Марии Александровны, это ее прозрение, постижение ею меры ответственности не только за детей, но и перед детьми, взрослеющими в трудное время, когда быть честным — значит отказаться от личного спокойствия, благополучия.

Александр в исполнении Г. Чертова — обаятельный, умный, тонкий, порывистый, твердый. Это действительно старший сын, горе — и гордость, средоточие надежд матери — и их крушение. Сын — не схема сына, революционер — не схема революционера. Человек, живой человек и плоть от плоти своей матери. Оттого смерть его — не только стремительный и логичный финал точно прочерченной драматургической линии. Это — живое отрывают от живого. Мать вкладывала в эту душу высокое, человечное — и вот приходится ей самой держать экзамен на стойкость. Сын оказался рыцарем правды, его судят неправедным, фарисейским судом.

И тем сильнее эпизоды, где мечется в кадре Мария Александровна, рыдая над письмом царице, где видит она затем — у собора — царскую семью, видит издали: нет надежды.

Можно утверждать: фильм «Сердце матери» решает сверхзадачу, воспевает материнство. И не потому, что дети любят мать, а мать любит детей. Думается, в первую очередь потому, что мать уважает в детях личности, самостоятельно мыслящие, с малолетства ответственные за свои поступки. Потому, что мать на наших глазах постигает науку этого уважения. И когда она приходит в тюрьму на свидание к сыну с явным намерением устроить «разнос» и видит, как арестованные казанские студенты получают от родственников каждый свою порцию брани и слез, Мария Александровна вдруг резко меняет настроение и говорит с Владимиром как соратник. Соратник по жизни. Говорит о том, что нужно делать дальше. И сын счастлив.

Здесь — важнейший перелом в развитии образа, разрешение внутренней трагедии героини. В самом деле: с момента, когда началось «дело Александра Ульянова», глаза актрисы словно застыли в тревоге, в страхе. И вот в эпизоде свидания с Владимиром в тюрьме в этих глазах вдруг появляется живой свет живой жизни. Очень точна эта сцена. Ведь проще всего было бы дать крупный план Марии Александровны, где лицо актрисы выразило бы «просветление чувств». Но Донской иначе показывает перелом, совершающийся в душе Марии Александровны. Острый ритм движения кинокамеры, ритм голосов людей, переговаривающихся через решетку, — все это живет в походке матери, сначала нервной — и тем единой с ритмом тюремного беспокойства, затем все более спокойной — и тем противостоящей общему ритму, подчеркивающей значительность смены чувств героини. И как завершение пластического образа — обновление взгляда Марии Александровны, которое мы, зрители, открываем одновременно с юным Лениным. Не побоимся назвать этот момент возмужанием матери. И тогда понятной окажется неожиданная просветленность Марии Александровны над свежей могилой Ольги: ведь рядом рыдает Владимир, а его надо поддержать. Как значительна эта мера постижения Марией Александровной науки жить во имя живого!

И еще одну тему, может быть, главную в фильме несет актриса Е. Фадеева — тему морального долга матери революционеров. Эпизод «бабьего дня» — праздника жен-мироносиц — сталкивает поэзию народной обрядности с пьяными дебошами, с темным, горестным гульбищем. Идут к доктору Ульянову, Дмитрию Ильичу, люди с проломленными головами, с вывороченными руками. Приходит и дальняя посетительница — баба с больным ребенком. Узнав имя доктора, ребенка у него лечить не хочет: Ульянов Владимир, дескать, сына ее старшего «каторжником сделал». И Мария Александровна говорит, что у нее у самой старший казнен, сын Владимир —

«Верность матери». Е. Фадеева — Мария Александровна Ульянова





в эмиграции, другие дети — все по тюрьмам да по ссылкам. И спрашивает: «Что же мне их, проклинать?» Со слезами спрашивает. И уходят в свою боль две матери: одна — тихо плача у окна, другая — воючи на лавке. Как много нужно было изменить в нашей жизни, чтобы с экрана Мария Александровна могла говорить так, такие слова. Чтобы не принималась «агитировать» крестьянку — мать революционера. И чтобы крестьянка («представитель народа») говорила о революции не с наигранным восторгом, а еще не умея понять и осмыслить происходящее. Вот они, подлинные отношения людей в истории. Ульяновы-дети — сознательные борцы, поднимающие народ на сознательную борьбу. Ульянова-мать, осознавшая свой моральный долг и суть этого долга раскрывающая перед неграмотной забитой женщиной.

Фильм дает возможность пристально, трепетно, проследить судьбу Марии Александровны. Но в какой-то момент оказывается, что авторы дилогии словно забыли детей ее.

Есть в самом начале первой части дилогии миг, заставляющий ждать многого. Возвращается Илья Николаевич из дальней поездки домой. Окружают его дети, среди них — порывистый шестнадцатилетний мальчик, так похожий на хрестоматийный портрет юного Ленина. Впервые так—без бутафорской интеллектуальной тяжести на плечах, без печати гения на челе. И до студенческих волнений в университете Владимир почти не проявляет активности. Это естественная пауза — процесс ленинского «взросления», насыщенный не ложно многозначительными текстами, а реальной драмой семьи, общества.

Но вот вторая часть дилогии — и пауза как бы вновь повторяется в новом качестве. Много говорится о «деле Володи», поднимается даже тост за это дело. Ленин пишет матери — вернее, мать читает письма Ленина. В Стокгольме Ленин выступает с рефератом, мать слушает Ленина, вспоминает прошлое — Александра, Ольгу, Илью Николаевича. Мысль режиссера ведет нас к тому, что мать счастлива, она понимает, что жертвы были не напрасны. Но не всегда сливается убежденность Марии Александровны с нашей убежденностью.

Предвижу возражение: мол, всем и так известно, в чем состояла революционная деятельность Ульяновых. Мы, в конце концов, сейчас сами эту деятельность продолжаем, плодами ее пользуемся.

«Верность матери»



Все так. Но как же быть с законами, которые сам себе диктует мастер? Ведь ему менее всего позволено законы эти нарушать, не оправдывая нарушение.

В чем секрет потери? Нередко слышишь: актер не справился. Может, в самом деле: впервые на экране Ленин от 16 до 47 лет и — молодой актер, почти дебютант!

Да, Донской выбирает труднейшее: приглашает на роль Ленина недавнего выпускника ВГИКа Родиона Нахапетова, имеющего минимальный актерский опыт. Актера талантливого, лиричного, чуть нервного. Актера, способного дать бытовую достоверность. Но интеллект? Но становление гения?

И вот перед нами результат опыта. Он интересен. Но если разбирать детали — можно сыскать немало промахов. Статична порой интонация. Сковывает актера, ненужно привлекает внимание зрителя слишком явный грим. И — увы —ощущаешь ученичество, эскизность работы... Возможно, в этом — один из истоков потери, о которой мы говорили. Но тогда молодость, неопытность актера лишь дополняет более принципиальные просчеты.

Есть в каждой части дилогии по сцене: Ленин встречается со своим однокашником, волжским миллионщиком Горчилиным. В «Сердце матери» Горчилин предлагает Ленину место управляющего. Интересно: зритель-то знает, кем станет впоследствии Владимир Ульянов, и смеется над болтовней богатея. Но вот — встреча в «Верности матери». Ленин в это время уже крупный революционер, теоретик, организатор. И здесь эпизод должен быть не просто ироническим по отношению к Горчилину, а от актера Нахапетова требуется духовная значительность образа. Этого нет, этого недостает.

И в другом эпизоде, в Стокгольме, когда Ленин читает свой реферат, обращаясь к социал-демократам — эмигрантам, тоже чувствуются иллюстративность, поверхностность в актерском решении образа.

Но только ли в актере суть потери? Неужели жеманная барышня, появляющаяся на экране,— Надежда Константиновна в жизни, молодая, порывистая, ироничная?

Что до Анны и Марии Ильиничны — их просто путаешь. Они — функциональные единицы сценария, призванные проговаривать банальный текст, символизирующий любовь детей к матери. Бледен Дмитрий Ильич, невыразительна его жена, забыт Марк Тимофеевич Елизаров, свадьба которого с Анной Ильиничной стала запоминающимся эпизодом первой части дилогии.

Дилогия строится так, что лишь в связи с первой частью по-настоящему воспринимается вторая. Казалось бы, так и должно. Но есть в этом единстве что-то оставляющее неудовлетворенность, беспокойство.



«Верность матери». Р. Нахапетов — Владимир Ульянов

Право, во второй части дилогии недостает массовых сцен. Сцен четких, напряженных, а не только чисто информационных — как это случилось с эпизодом кровавого воскресенья. Хочется за окном Марии Александровны того шквала, который бросил ее детей в революцию, приводил в дом урядников и понятых, заставлял мать в очередной раз увязывать узелки, ехать за детьми в ссылку...

Революция — историей предназначенная профессия Ульяновых. И когда в сценарии недостаточно полнозвучна тема революции — теряет немало и тема народа. Не только народа в революции.

Прекрасная тема, звучащая порой в дилогии: боль русской интеллигенции за сознательно поддерживаемый в косности, в невежестве народ. И хочется, чтобы тема эта — а для Ульяновых за ней — не интеллигентская смурная тоска, а действенная борьба за народ,— чтобы тема эта окрепла, раскрыла трудность борьбы, характеры самих Ульяновых. Материал богатейший, но сценаристы торопятся за хронологией вслед, обедняя потенцию материала.

Вообще подход драматургов к фактам истории иногда кажется односторонним. Очевидно, они излишне увлеклись самим фактом оторванности Ленина от матери. Ведь были же друзья Ленина, которые постоянно поддерживали связь с Марией Александровной, такие, как В. Д. Бонч-Бруевич, оставивший драгоценные страницы воспоминаний о матери Ленина. Думается, отсутствие этих людей, этих связей в дилогии не на пользу фильму. Так же как и то, что в ней нет встреч Ленина с матерью в Петербурге и Логиви... Естественно, все это потребовало бы

большей концентрации материала, вторжения революции в события, а значит, и новых ритмов, большей стремительности рассказа.

Фактура дилогии — это камерные эпизоды, скромные интерьеры, сменяющиеся вольными пейзажами, неширокими городскими улицами. Это простой, нехитрый русский быт. И тем безжалостней обнажается мертвечина безвкусной роскоши провинциальных миллионщиков или присутственных мест, где теряется человек. Нет нажима в сопоставлении трагически-строгого, неизменного визитного платья Марии Александровны с мишурой побрякушек на генеральских мундирах, с лоснящимися сапогами на царских портретах.

Вспоминаются прежние работы Донского с их спокойными монтажными периодами, с их взрывной неторопливостью повествования.

Но иногда хочется именно взвихренности кадра, буйства событий. Ибо центральный образ матери может полнозвучно раскрываться лишь в сочетании с бурями эпохи, с динамикой самого времени.

Конечно, можно понять: авторы стремились дать тему материнства, если можно так сказать, в чистом виде, не отягощая основной тон обертонами. Но, играя на одной струне, приходится оправдывать такое исполнение. Нужно заставить поверить, что в данной ситуации именно такой путь позволяет раскрыть важнейшее — ибо нет материнского подвига без подвига детей, нет подвига детей без дела их.

Нравственный заряд дилогии высок, хотя и не всегда находит эквивалент в поэтике. И нужно извлечь из этой поэтики уроки не для того, чтобы лишний раз высказать похвалы, расшаркаться перед мастером, и не для того, чтобы самоцельно выискивать огрехи, возможные и неизбежные почти в каждом произведении. Уж раз ленинская тема давно определилась как работа всеобщая, то и каждый фильм, с темой этой связанный, важен для нас как элемент этой работы, как урок найденного и упущенного.

Мы начали с того, что, едва возникнув, замысел Донского поразил своей естественностью, закономерностью.

Мы будем ждать от тех, кто в силу творческой необходимости вновь придет к этой теме, что они сумеют ее осмыслить заново, сохранив все лучшее, что сегодня на наших глазах удалось сделать Марку Донскому и его группе.

Л. ГУРЕВИЧ

На полпути к Луне

Если бы меня спросили, хочу ли я увидеть рассказы Василия Аксенова на экране, ответить было бы трудно. «И хочется, и колется»... Аксенову не очень везло в кино и, наверное, не случайно. Что-то есть в его мире непереводимое, неподдающееся. И в то же время обаяние этого мира, его удивительная духовная насыщенность, энергия, пластическая выразительность словно созданы для кино.

Этот мир наполнен жизнью. Ее подробности, ее звуки, ее запахи и ритмы делают почти осязаемой каждую страницу. Все услышано и увидено точно, с отменным чувством времени. Абсолютная узнаваемость — для Аксенова норма письма. Читатель с первых слов попадает в среду, убеждающую своей правдой.

Но это только начало. Потому что рядом с «да, это так!», «я это тоже знаю» почти сразу возникает иное: «как же интересно он это увидел!», «верно ведь, а мне в голову не приходило»... Эту прозу читать интересно, увлекательно, от нее всегда ждешь открытий. Особых открытий — как будто бы сделанных самим тобой.

Между тем никаких сюжетных поворотов, занимательности, интриги в примитивном смысле тут не найдешь. Увлекает иное — исследование личности. Душевные повороты героев писателя. Движение их мысли. Почти все вещи написаны изнутри, от лица героя. «Рентген!» — есть такая реплика в одном из рассказов Аксенова. Вот эта душевная рентгеноскопия на фоне шумной и плотной среды XX века интересует автора и волнует читателя.

Интеллектуальная жизнь героя — самое главное для Аксенова, кто бы ни был его персонаж: писатель, инженер, шофер мотовоза, футболист, культурник на турбазе. Впрочем, слово «интеллектуальный» звучит в этом контексте тяжеловесно и односторонне. Писатель и его герои не склонны к отвлеченным раздумьям, мысль и чувство (и действие!) у них соединены в один динамичный поток.

К тому же, самому тонкому душевному анализу у Аксенова сопутствует изящная легкость (не легковесность!). Непринужденная, казалось бы, небрежная форма, мягкий юмор, бытовая интонация неожиданным образом делают мысль более выпуклой, заразительной. Мне кажется, именно в сочетании виртуозной, блистательно «сделанной» атмосферы аксеновских рассказов с глубокой конечной мыслью заложен секрет их обаяния. Встречи, «треп», случаи, байки — а из них вырастает исподволь истинное, настоящее.

Это свойство прозы Аксенова удачно соответствует кинематографическим поискам последних лет. Достоверность среды стала сегодня одним из необходимых условий успеха. В этом смысле кинематографу можно пожелать столь чуткого слуха и острого зрения, какими обладает Аксенов; приметы времени он находит безошибочно, и не только в реалиях нашей жизни, но даже в самих ритмах повествования. А навязчивость тенденции, ее растворенность в ткани вещи (растворенность, но не исчезновение!) как нельзя более сродни сегодняшнему желанию кинематографистов не быть нянькой зрителю, но помогать ему в самостоятельных выводах.

Может быть, именно эти качества убедили молодых режиссеров взять для дебюта аксеновские рассказы «Папа, сложи!», «Завтраки 43-го года» и «На полпути к Луне».

По сути дела, необходимо говорить не об одном фильме, а о трех. Общий на всех титр «Путешествие»*, несмотря на всю его многозначительность, не в силах объединить три разные режиссерские индивидуальности. Аннотация на сей счет выражается еще туманнее: «единой мыслью о нравственном совершенствовании человека, об его ответственности перед обществом и самим собой». Во-первых, границы мысли весьма расплывчаты, а во-вторых, даже в них трудно вместить, например, содержание новеллы «Завтраки 43-го года».

Но рядом с тремя разными режиссерами существует один и тот же автор. Василия Аксенова можно узнать по одному абзацу текста. Его словарь, синтаксис, манера специфичны и неповторимы. Может быть, этот цемент должен был скрепить три экранизации его новелл?

* Сценарий В. Аксенова по рассказам «Папа, сложи!», «Завтраки 43-го года», «На полпути к Луне».
«П а п а, с л о ж и!». Постановка И. Селезневой. Оператор Е. Васильев. Композитор Г. Фиртич.
«З а в т р а к и 43-г о г о д а». Постановка И. Туманян. Оператор А. Кольцатый. Композитор Н. Каретников.
«Н а п о л п у т и к Л у н е». Постановка Д. Фирсовой. Оператор А. Дубинский.
Художники Ю. Теребилов, Ф. Богуславский. Звукооператоры В. Лагутина, Н. Павлов. Редакторы Л. Лазарев, И. Николаева. «Мосфильм», 1966.

Должен был, но не скрепил. Тут и в самом деле положение режиссуры было сложным. С одной стороны, нужно выявить себя. С другой — раскрыть автора. Все трое выбрали одного и того же писателя: что же, прикажете делать на одну колодку?

Не прикажем. Но сам выбор литературы, симпатия к определенному писателю, его стилю, его тематике уже характеризуют режиссера. Дальше начинается трактовка. Думается, современную литературу не часто выбирают с целью переосмысления. Конечно, можно что-то убирать и привносить, заменять и трансформировать, но замысел автора и особенности его дарования обязаны остаться на экране.

Между тем единый замысел и в самом деле мог сцементировать фильм. Суть его — в постоянном поиске «героя нашего времени». Неуемная неудовлетворенность аксеновского героя самим собой—это оборотная сторона такого же неуемного стремления автора поднимать Человека наших дней, т р е б о в а т ь от него по полному счету.

В своем желании видеть человека прекрасным Аксенов романтик. Но романтик особый. Быт и реальные дела непременно присутствуют в его мире. Как точка отсчета, как платформа для взлета.

«Там, на большой высоте, не быть смелым — это все равно, что прекратить дышать»,—пишет Аксенов про летчиков. Но достаточно ясно, что отнюдь не только про летчиков. Требование «большой высоты» суть всех трех рассказов, выбранных для экранизации. Требование быть искренним перед собой и другими. Иметь принципы и идеалы. Не удовлетворяться обыденным. Ненавидеть подлость в любом проявлении. Дорожить прекрасным. Три рассказа — три фильма — могли стать поиском гармоничного человека, нравственного идеала. Причем композиция единого фильма обладала интересным поворотом: новелла «Завтраки 43-го года» служит тому же замыслу «от противного». Ее суть — каким не может быть, не должен быть человек, точнее — что он должен ненавидеть в себе и в других.

Значит, поиск «настоящего человека». Попробуем с этой позиции мерить достигнутое в фильме.

●

...В душный воскресный день московский рабочий Сергей, в недавнем прошлом хороший футболист, собрался с компанией друзей в Лужники на футбольный матч. Но некстати оказа-



«Папа, сложи!». В. Ливанов — Петр, В. Рецептер — Сергей

лось, что у его жены, врача, конференция в институте и надо самому возиться с шестилетней дочкой... К тому же на телефонный звонок ответили, что никакой конференции в институте нет... Вот и все содержание рассказа «Папа, сложи!», если его воспринимать формально.

...Когда человеку за тридцать, а он все еще не нашел, чем жить, ради чего жить,— ему трудно. Молодость, ее пристрастия, ее увлечения уходят. Становишься и сам другим, и уже большего ждут от тебя другие, да и ты сам. А где оно, это новое? В чем?.. Вот уже и дочь подросла и смотрит на тебя. А ты все, как рак, тащишь на себе свою теплую и привычную скорлупу — быт, привязанности, привычки. Все пытаешься втащить «в неведомое будущее кусочек времени, которое уже прошло»... Не тщись, не пытайся: это невозможно. Жизнь не прощает этого. Ищи, не останавливайся, будь достоин самого себя и окружающих, верящих в тебя... Вот, пожалуй (далеко не исчерпывающий), смысл рассказа «Папа, сложи!», если воспринимать его суть.

Содержание, как мы видим, драматическое. И форма рассказа такая же — драматическая. Только вся линия столкновений прочерчена в нем тонко, без нажима — ее надо было поднять на поверхность. Подтекст, несущий мысль, был очевиден в прозе. К сожалению, в фильме «Папа, сложи!» он почти исчез в суховатом экранном изложении.

В рассказе драматическое напряжение возникает уже в начале. Оно заложено в несоответствии обстановки (закусочная, компания закадычных дружков) и настроения Сергея, обязанного опекать дочь. Чистенькая девочка и стол, залитый пивом; желанная свобода в «своем кругу», стесненная присутствием Оли. Мало того, Сергей все время ощущает в присутствии дочери укор себе, чувствует в ней укор жены. Накапливается, прорастает раздражение, прорывается в столкновении с Вячей. Здесь начало конфликта, отсюда рождается внутренний монолог Сергея. Но режиссура проходит мимо.

Позвольте, скажут нам: а разве нет всего этого на экране? Пиво, дружки, аккуратная девочка, монолог? Все есть, но все лишь обозначено.

Парадокс рождается, вероятно, оттого, что режиссура пытается выразить содержание вещи главным образом в слове и жестах, проявляя недостаточную заботу о достоверности среды и героев. Поэтому возникает неверие: от неудачной фонограммы, от неестественных мизансцен. Нет знакомых шумов улицы, говора, шагов, смеха — всего, что составляет звуковую ткань жизни, а не озвученную тишину ателье. В том, как снята закусочная, тоже мало узнаваемости и достоверности. Этого мало и в людях, как на втором плане, так и среди друзей Сергея. Неточный выбор актеров и их связанное поведение разрушают мост к зрителю. Конфликт не может возникнуть, потому что неточно экспонированы место действия и персонажи. Нет веры ни в добродушную никчемность «компании», ни в искренность девочки, а значит, и в их несовместимость.

Неточно выбран актер на главную роль. В. Рецептер интересен, но, попросту говоря, интеллектуально выше героя В. Аксенова, простоватого, доброго малого, ничуть не выделяющегося из своей среды. Поэтому раздумья Рецептера — Сергея лишены той мучительной напряженности, какая есть у героя на страницах рассказа. Сергей, каким его играет Рецептер, просто не может испытывать глухой зависти к дураку Вяче, каким его изображает актер В. Невинный,— откуда же тогда взяться остроте стычки? Откуда взяться в фильме камертону чистоты и истинности — Оле, если девочка фальшивит и в поведении и в речи?

Говорю о подробностях, потому что налицо распространенный казус: самые добрые намерения подорваны неточным решением, казалось бы, вторичных проблем. В этом, пожалуй, один из подводных камней режиссерского ремесла.

Во всех этих ошибках нельзя усмотреть сознательную тенденцию к снижению драматизма. Просчет есть просчет. Но досадно то, что эти просчеты однозначны. Из внутренних монологов Сергея выбрасываются его возражения самому себе, его едкое «второе я». Из аксеновского рассказа выпадают драматические узлы и эпизоды, а те, что остаются, решаются, как правило, иллюстративно.

Вот покоробивший Сергея эпизод встречи с ожиревшим технологом у карусели — по существу, метафора его будущего. Эпизод решен как иллюстрация, на самых общих планах, да еще и разбавлен катанием на «колесе смеха». А вот и кульминация — Сергей звонит в институт и убеждается, что жена обманула его.

«...Сергей вышел из будки. Воздух струился, будто плавился от жары. По аллее шел толстый распаренный человек в шелковой «бобочке» с широкими рукавами. Он устало отмахивался от мух. Мухи упорно летели за ним, кружили над его головой, он им, видимо, нравился.

«Та-ак»,— подумал Сергей, и у него вдруг чуть не подогнулись ноги от неожиданного, как толчок в спину, страха. Он побежал было из парка, но вспомнил об Ольге».

Слов нет, найти экранное выражение этому эпизоду не просто. Мы видим лицо актера, видим его волнение, пытаемся что-то уловить в музыке. Но музыка формальна, а актер в этих сценах недостаточно выразителен.

Молодой режиссер не всегда чувствует особенности поэтической и психологической нюансировки рассказа... Юный спортсмен на Арбате, олицетворение молодости героя, трактуется как прохожий в массовке. Реплика Оли: «Почему ты растерзал рака?» — и ответ отца: «Хочешь мороженого?» — выбрасываются, видимо, за алогичностью.

В рассказе Сергей, у которого «глаза блуждают не от водки, а от каких-то других причин», в поисках опоры, стремясь удержать пошатнувшийся мир, по-новому вглядывается в дочку. Отсюда рождается его неожиданный искательный вопрос: «Хочешь черепаху?» А у режиссера все проще: шел с дочкой по Арбату, увидел витрину зоомагазина и спросил.

Конфликт как бы рассасывается, уходит в песок. Потом режиссер заставляет «дожимать» актера, перетасовывает текст, впрямую сталкивает 300 черепашьих лет с укоризной: «А сколько тебе?» Но поздно. Рассказ на экране потерял энергию. Действие заменилось рефлексией. Мысль оказалась просто декларацией, но не самой сутью вещи.

...Вот что утрачено. Что же привнесено? Мы увидели на экране новый персонаж: Алку, жену героя, которая в рассказе жила «за кадром» или проецировалась в дочери. Алка корит Сергея за отсутствие иных интересов, кроме спорта. Кадры эти, врезанные уже после телефонного звонка, носят уныло-назидательный характер: мол, предупреждала же она меня раньше! Они сводят большой разговор о б о с м ы с л е н н о с т и с у щ е с т в о в а н и я к проблеме ограниченности «чистого» спортсменства.

В финале рассказа В. Аксенов неожиданно поворачивает поток размышлений и чувств Сергея. Просвет, голубой и солнечный, вероятно, ненадолго, но все же возникает. Сергей по-новому видит дочь — мысль о жизни для нее, быть может, надежда прожить в ней свою вторую, иную жизнь приходит к нему.

Есть такие строчки у Владимира Корнилова: «а для меня ты, дочка, осколочек огня, а в будущем все то, что не вышло из меня». Конечно же, автор не ставит крест на Сергее, не закрывает дорог ему самому. В завершение рассказа, скорее, проявляется особое свойство аксеновского мира — его тяга к гармонии, к ясности, к цельности и красоте своего «космоса». На нескольких страницах разворачивается классическая драма с завязкой, кульминацией и просветленным разрешением кризиса. Все это свойственно оптимистическому мироощущению писателя. И все это не нашло полного воплощения в фильме.

«П а п а, с л о ж и!». В. Рецептер — Сергей, С. Скорая — Оля





«Завтраки 43-го года». П. Борискин — Петр в детстве

Ошибки молодого режиссера серьезны. В узкопрофессиональном смысле они подтверждают, как важно уметь пропитать авторским началом саму суть характеров и конфликтов, чтобы не отпугивать прямолинейностью, но как не менее важно обязательно нести это начало как движущее. Говоря же более общо, фильм вновь показывает, что сегодня кино обязано мыслить объемно, неиллюстративно, не спрямляя углов.

●

В рассказе «Завтраки 43-го года» Аксенов, вероятно, сознательно не очень заботился о «положительном герое». История рассказана от первого лица: автор — в фильме он назван Петром (артист А. Эйбоженко) — не столько живая, конкретная фигура, сколько олицетворение протеста и ненависти к паразитизму, цинночности и культу силы. Зато не названный в рассказе Он, так и поименованный с большой буквы, наделен точными приметами конкретного характера, оставаясь в то же время социальным типом.

Столкновение происходит жестокое и принципиальное. В рассказе «Катапульта» Аксенов размышляет о необходимости уметь «плюнуть в лицо» человеку, который того заслуживает. Что ж, в новелле «Завтраки 43-го года» ему это удалось...

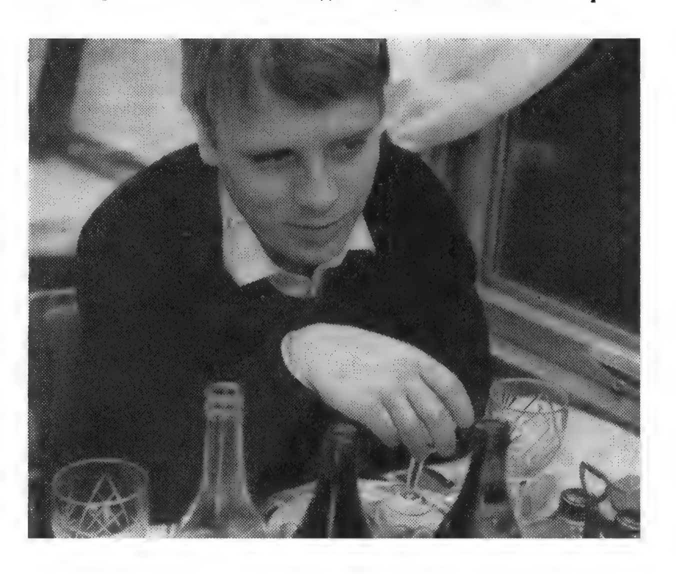
Говоря так, я подразумеваю писателя Василия Аксенова, который презрительно и яростно изобразил на страницах рассказа своего врага: Между тем его положительный персонаж в этом же рассказе так и не смог плюнуть в бокал с шампанским, налитый Ему, хотя намеревался это сделать в течение всего вечера. Это существенная грань повествования — мы к ней еще вернемся...

В фильме, поставленном по рассказу режиссером И. Туманян, есть острота конфликта, напряженность поединка. Темперамент режиссуры, очевидное пристрастие к драматическому материалу помогли ей выразить ненависть к наглому потребительству, к философии «права сильного».

Тут уже можно смело говорить о привнесении своего. Причем свое логически вытекает из «чужого» — авторского, но в силу высокой эмоциональности режиссуры выражено более страстно. Лучшей частью фильма «Завтраки 43-го года» мне представляются эпизоды детства. И. Туманян (вероятно, вместе с В. Аксеновым) заменила ряд эпизодов рассказа более выразительными. Ни «игры в пленника», ни истязания снежками привязанного к столбу Пети не было в рассказе. Не было и этого поразительного эпизода, когда, спасая голодных детей, женщина приносит на своем теле тесто с хлебозавода. Пожалуй, никому, кто увидит эту картину, уже не забыть, как отдирает с себя куски теста Майя Булгакова, как в слезах причитает: «Я же в первый раз!»

Режиссер расширил рамки столкновения ребят в детстве: это уже не простое насилие, избиение, а издевательство, унижение человече-

«Завтраки 43-го года». А. Эйбоженко — Петр





«Завтраки 43-го года». Р. Гравис — Он в детстве

ского достоинства, порождающее рабство (Лека и Козак).

Иным возник перед нами и Он. В его спокойной повелительности, в снисходительной готовности самому перевязаться веревкой и продемонстрировать «класс» на равных с низшим угадывается знакомый, более сложный тип негодяя. Это переосмысление — отталкивание от привычного хулигана-второгодника — удивительно точно. Оно уверенно переносит конфликт в сегодня. Такой социальный тип «ласкового», мимикрирующего мерзавца, такой род конфликта — не прямое насилие, а унижение, — конечно же, более соответствуют нашему сегодняшнему жизненному опыту и нашему сегодняшнему стремлению разбираться в более сложных проявлениях характеров и их столкновений.

При всем том эпизоды прошлого стали не только сложней, но и острее, резче. Они уверенно сняты оператором Александром Кольцатым в холодной тусклой тональности, среди снега, льда, туманов и темноты военного тыла, с точными подробностями быта, в сопровождении нервной музыки Н. Каретникова — короче, по-настоящему талантливо.

Но — заметьте! — режиссер не привнес от лукавого ничего, что не следовало бы из авторского замысла. Тактично, строго — но в своей интонации, в своем регистре. Другой режиссерской находкой, а вернее сказать, открытием стал персонаж по сути дела новый — Пассажир. Один абзац уделен ему в рассказе. На экране же это не просто характер, тип, но и важнейший элемент режиссерского решения. Впрочем, здесь надо отдать должное великолепному исполнению роли В. Басовым. Режиссер и В. Басов лепят фигуру сложную, они работают смело, не боясь скомпрометировать своего героя, в двух-трех фразах раскрывая целую биографию и ненароком соотнося ее с благополучной сытостью Его.

Стало быть, режиссеру фильма ведомы сложность и тонкость решений, чуткость к автору, наконец, понимание принципов экранизации, сделанной талантливо и интересно. Тем более необходимо высказать некоторые соображения о том, что, на мой взгляд, не удалось.

В рассказе два пласта времени. В поезде встречаются два человека. Одному из них кажется, что другой — враг, памятный с детства. И «товарищеский» обед в вагон-ресторане превращается в поединок. Прошлое и настоящее идут рядом. Но, вероятно, темперамент, который помог И. Туманян найти точное решение Прошлого, помешал ей в осмыслении Настоящего.

На роль Его был приглашен В. Ларионов. Выбор был точный: фактура артиста заранее обусловливала лаконизм выразительных средств. Говорят само лицо, мимика, пластика. Разоблачение происходит «на всю катушку». Дело усугубляется еще и тем, что, в отличие от рассказа, где собеседники не очень разговорчивы, Он в фильме открыто излагает свое кредо:

«Завтраки 43-го года». В. Ларионов — Он



«Как это определить — честно это или нечестно?.. Есть вещи, которые не поддаются юрисдикции...» и т. д. Облик сытого пошляка вырисовывается более чем отчетливо. В довершение всего Пассажир спьяна грубо хватает Его за голову, и в итоге Он, оправдываясь, посрамленным уходит из-за столика.

Морализирование в финале представляется мне чуждым духу рассказа и вообще прозе Аксенова. Недаром в рассказе возникшая было стычка автора и Его гаснет и сменяется вежливым знакомством. Вот этого «порхания улыбок», в котором проходит обед в рассказе, не хватило фильму. В нем были бы подспудная ненависть и сила столкновения, и это, может быть, было бы тоньше, артистичнее, нежели нынешняя почти открытая стычка.

У такого смещения акцентов есть и более важное последствие. Сдержанность поединка в рассказе автор относит на счет слабости Петра и «железных нервов» Его. Субъект, способный «железно» выдержать атаку справедливости, социально опасен. В. Аксенов предупреждает тем самым, что еще рано праздновать победу над мерзавцами: они рядом, они обаятельны и сильны. Смотрите зорче и тоже будьте сильными! Ну, а если они очевидны и повержены в прах, зачем тогда рассказ, фильм?..

И еще одно. Пафос рассказа заключается в короткой фразе: «Это был не Он, это был другой человек». Фраза мгновенно переводит «Он» в «Они», единичную персону в общественное явление. Мысль проста: не личная память детства, а сама суть подобных людей должна вызывать нашу ненависть. В этом смысле фильм правильно акцентирует не только прошлое, но и нынешнее кредо Его: если и не тот—все равно подлец. Но режиссер накаляет страсти. Сам момент «выяснения личности» выглядит в в фильме так, что невольно создается впечатление, будто Он, припертый к стене («Я узнал тебя, Миронов!»), попросту соврал, прикрылся чужой фамилией. А на самом деле он и есть человек из детства, побоявшийся открыться. Так, во всяком случае, показалось мне. Это, как легко понять, обедняет мысль новеллы. (В рассказе обмен именами происходит в «порхании улыбок», там не возникает сомнений в ошибке автора.)

Но важнее другое. Мне кажется, рассказ был обоюдоострым. «Порхание улыбок» — это еще и ирония, направленная на самого себя. Для Аксенова не безразлично, будет ли его герой светски выдержан или сумеет сказать негодяю, что он негодяй. Иметь принципы нелегко: они требуют поступков, слов оказывается мало. Дела хочет Аксенов от своих героев. И слабость Петра — это слабость. А на экране режиссер снимает эту проблему. Он делает Петра напористым и гневным и помогает ему в финале всерьез поверить, что Он — не человек из детства. А значит, помогает реабилитировать себя.

При всем том работа И. Туманян и ее коллег талантлива и серьезна. Ей удалось многое. В поиски «героя нашего времени» ее вклад очевиден — антипод найден и раскрыт. Жаль только, что идея борьбы с ним получила декларативное выражение. Потому что мысль о робости и пассивности в отстаивании того, во что веришь,— упущенная мысль — мне представляется более современной и продуктивной.

●

...Может показаться, что слова о «герое нашего времени» понадобились автору статьи для пущего веса. Какой уж тут герой! Например, Валерий Кирпиченко из рассказа «На полпути к Луне». Бывалый человек: и груб, и выпить не прочь, и по «моральной линии» не святой. Поехал в отпуск шофер с Сахалина, сорил деньгами, ну, встретил девчонку — стюардессу, ну, влюбился...

Я повторяюсь в методе пересказа содержания не случайно. Это не мой прием — это прием Аксенова: упрятать чистую и глубокую мысль в простоватую обертку. Шофер, который потратил все деньги и все время отпуска в рейсах Москва — Хабаровск и обратно, не так уж прост.

«На полпути к Луне». В. Носик — Морячок, А. Азо — Кирпиченко



Вновь за приглянувшейся стюардессой встает целый мир — мысль об обретенном идеале, о вере в Большое и Прекрасное, наполняющей и изменяющей жизнь.

И тут надо уточнить: на мой взгляд, В. Аксенова интересует не «герой времени» как данность, а путь к нему. Возможности, заложенные в каждом, чтобы находить в себе черты героя. Требование — быть на уровне лучшего.

К чести авторов фильма (режиссер Д. Фирсова, оператор А. Дубинский), эта мысль прослушивается в фильме. И вообще мне эта новелла показалась лучшей из трех. И ясностью идеи и точно уловленной интонацией писателя.

Вероятно, самое трудное в экранизации В. Аксенова — найти его неуловимую лирическую интонацию. Все, что он пишет, очень лично, даже когда написано не от первого лица. Спор с самим собой, доверительное размышление вслух, преломление всего — людей, быта, пейзажа — через личность рассказчика: пойди-ка улови это! К прозе В. Аксенова эпитет «лирическая» относится и в каноническом смысле — личное, прочувствованное, пропущенное через себя, и в бытовом — интимное, задушевное, теплое. В поисках такой характерности режиссеры всех трех фильмов наделили героев внутренними монологами, помогающими раскрыть духовный мир героя. В первой новелле монологи неудачны, они прямолинейны и оторваны от действия. В «Завтраках 43-го года» прием органичней. Но там он однозначен в своей функции: не столько монолог-состояние, сколько монолог-воспоминание. Напряженная работа мысли — «Он или нет?» — оправдывает такой ход. Тем более что применяется он изобретательно, а артист А. Эйбоженко умеет думать на экране. В третьей новелле Валерий Кирпиченко (А. Азо) не вспоминает, не размышляет — он переживает. Интонация его монологов, их место найдены точно, и, кстати, хорошо, что их немного, и слова для них выбраны самые интимные и произнесены мягко. Что ж, этим и уловлена пресловутая авторская интонация?

Нет, не только этим. Мне кажется, ее поддерживает более всего музыка. Музыка в новелле непрофессиональная, любительская. Это туристские песни, исполняемые негромким говорком, под гитару, непоставленными голосами.

Уж как, кажется, приелись в наших фильмах к месту и не к месту вставленные гитарные переборы! А здесь так точно легли эти песни в фильм, такая вдруг прозвучала в них задушевность, что как-то сразу, с первых кадров все стало на место. Все это вместе взятое — монологи, песни, добрый юмор, которого не хватило другим новеллам,— мне показалось близким к пластическому эквиваленту аксеновской прозы. Да и по всей своей фактуре очень сливается пластический мир фильма с миром писателя: стекло и бетон аэровокзалов, бородачи в куртках, гитара, дороги, дороги, снег и снова дороги.



«На полпути к Луне». А. Азо — Кирпиченко, Е. Брацлавская — Таня

Но это, так сказать, ощущения, а вот и логика. Песни-то выбраны точно. «Ты у меня одна, словно в степи сосна... словно в году весна...», «Вот ведь взошла звезда, чтобы светить всегда...», «Ищи меня сегодня в краю больших дорог, за островами, за большой водою, за синим перекрестком двенадцати ветров...». Словно специально для Кирпиченко сочинили менестрели эти песни, а точнее, словно сам он их поет. В ряду точно сложенных кадров они воспринимаются как тот же монолог — исповедь героя. Так и рождается — а я утверждаю, что в этом фильме она родилась,— лирическая интонация Аксенова в кино, Аксенова-романтика.

Романтике не мешает — а лишь подчеркивает ее — достоверность изображения. Д. Фирсова и А. Дубинский знают цену точному хроникальному кадру: подсмотренным заботам аэродромной службы, зданиям аэропорта за иллюминатором самолета, реальному интерьеру, «отсутствующему» свету. Режиссер заботится о «живой» фонограмме. Голоса дикторов, бытовая музыка — радио — экран звучит истинно и точно. И рождается результат. Трудно реализовать на



«На полпути к Луне». В. Носик — Морячок, А. Л Азо — Кирпиченко

экране такую прозу: «...в этом ледяном пространстве над жестокой и пустынной землей плывет металлическая сигара, полная человеческого тепла, вежливости, папиросного дыма, глухого говора и смеха, шуточек — таких, что оторви да брось, минеральной воды...» Но она реализована.

Хорошо, это все атмосфера. А суть? Но нам уже пришлось наблюдать зависимость одного от другого. На сей раз актеры выбраны метко. Банин — Л. Дуров, Морячок — В. Носик, Таня — Е. Брацлавская — это попадания, закрепленные точной режиссурой, в верной и мягкой манере. Ну а сам Кирпиченко?..

С выбором А. Азо соглашаешься не сразу. Что-то он более интеллигентен, чем Кирпиченко: и красив вроде, и нет Валеркиного худого и красного лица индейского вождя, и свитер ладно сидит, и сермяжности кирпиченковской не хватает. Режиссура это тоже понимает. И вот уже просит Кирпиченко переписать стихи, а не пошловатую песенку. И вот вылетают из текста «дешевка» и «на фига», да и сам он из бывшего зэка становится детдомовцем.

Даже мечты Кирпиченко о Тане, по-мужски грубоватые и в то же время нежные, теряют на экране терпкую откровенность аксеновского героя. Они превращаются в безликий, сладенький эпизод прогулки с девушкой в березовой кинороще. Вот уж воистину пуританство не ко двору!

Припоминаешь тут и другое.

Вот строчки из одного рассказа Аксенова:

«— Все это искусственное... Липа.

— А что же не липа? — спросила она.

— Дождь и мокрый снег, глина под ногами, кирзовые сапоги, товарные поезда, пассажирские, пожалуй, тоже. Самолеты — это липа. Мой рабочий стол — не липа, и твоя лаборатория тоже...»

Вот так. А я только что написал, что самолеты — аксеновская фактура. Но брать обратно своих слов не буду. Думается, что у Аксенова и тут — вновь два пласта. Бетон, стекло и гитара — не изнанка, не объект осуждения, даже не символ. Это одежда времени, его внешность — и автор ее отображает. Но его больше влечет суть: труд людей, их свершения и поступки. Заметьте, как важно для всех героев Аксенова то, чем они заняты! Он понимает: наше время — время дел. Он любит рыбаков, шоферов, геологов, любит инженеров, скульпторов: тех, кто созидает — создает. Поэтому досадно, что не нашлось в фильме места делу Кирпиченко, тем самым рейсам с прицепами через перевал, мысль о которых все время тесно спаяна в нем с мыслью о Тане. Требование это существенно, на мой взгляд, еще по одной причине.

Пока идет фильм, к А. Азо привыкаешь, в его Кирпиченко веришь. Актер живет на экране свободно, с хорошим чувством юмора. Но в этом симпатичном и легком парне труднее обнаружить тот сдвиг, который происходит после встречи с Таней. В корявом Кирпиченко, обтертом по шоферским дорогам — таков он в рассказе,—

«На полпути к Луне». Л. Буланов — пассажир, А. Азо — Кирпиченко



рубеж нагляднее. Высота духовного подъема ощутимее. В фильме, видимо, поэтому не так явственна тема обновления: то самое «никогда он в жизни не читал столько», «никогда в жизни он столько не думал», «никогда в жизни он не плакал...»

И все же — несмотря на потери — в фильме «На полпути к Луне» чувствуешь цельность. Что-то роднит его в этом смысле с поэтическим мироощущением В. Аксенова. Добрый и веселый взгляд на мир, серьезная мысль, исподволь вырастающая из легкой и вроде бы невзыскательной побаски, неуловимый, особый ритм — все это в нем есть.

●

Недавно вышедший сборник рассказов В. Аксенова сохранил название одного из них — «На полпути к Луне». Это не случайно. Мне кажется, это доказывает верность автора своей теме. Не стоит расшифровывать символы, однако, если бы мне предложили озаглавить сборник трех новелл, о которых шла речь, я бы выбрал то же название.

В нем больше, чем в «Путешествии», выражен смысл картины — до Луны далеко, но путь к ней начат. В названии есть диалектика: путь начат, но это еще только половина дороги. Для всех: для Кирпиченко, для Петра, для Сергея... Еще идти и идти. А дорога верная.

Странным образом это название подошло бы и для этих заметок. Потому что в поисках героя Аксенова — говоря шире, в поисках героя времени — авторы фильма тоже на полпути. С разным, разумеется, успехом.

Но, пожалуй, и тут, как и в рассказах В. Аксенова, как и вообще в жизни, тенденция не менее существенна, нежели результат.

...В рассказе В. Аксенова инженер Маневич научно разъяснил Кирпиченко, что до Луны триста тысяч километров. А Кирпиченко подумал: «Недалеко... Плевое дело!»

Руд. БЕРШАДСКИЙ

Первая заявка

«Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать». Даже не верится, что эта поговорка сложилась задолго до рождения кинематографа, настолько убедительно она раскрывает ни с чем не сравнимые достоинства именно кинематографа. И вот мы, наконец, уже не только слышим или читаем, как протекает героическая всенародная война Вьетнама против американских агрессоров и их марионеток, но и видим это. Правда, фильм «Меконг в огне»* появляется спустя довольно много времени после того, как выпустили на экраны свои документальные ленты, снятые в сегодняшнем Вьетнаме, поляки, венгры, Йорис Ивенс, и мы невольно недоумеваем, почему они должны были обогнать в этом святом деле советских операторов?** Но, надо думать, эта вина, конечно, не авторов «Меконга в огне» В. Комарова и О. Арцеулова, которые с камерой в руках шагали в общем партизанском строю по еле приметным тропам меконгской дельты, где под бомбами с американских самолетов, а где и под обстрелом орудий и минометов.

В. Комаров и О. Арцеулов пробыли в дельте Меконга два месяца. Срок не такой большой, если учесть особенности обстановки. Тут и сезонные обстоятельства: хотя бы проливные дожди, длившиеся неделями. И военно-тактические, в которые превращается ночная темнота, лучше чем что бы то ни было обеспечивающая партизанам успех операций, но лишающая кинооператора какой бы то ни было надежды на успех съемки... И неотступная забота партизанского командования о том, чтобы столь бесценные друзья, как советские кинематографисты, случайно не погибли от пули врага. Вероятно, потому мы так и не видим ни одной боевой схватки в фильме, но это, скажем откровенно, не обогащает его и особенно бросается в глаза нам, зрителям, воспитанным на документальных картинах, которые советские операторы снимали непосредственно в пекле боев Великой Отечественной войны, в Испании и в других странах. Опыт создания таких

---

* Автор сценария и режиссер В. Комаров. Операторы О. Арцеулов и В. Комаров. Редактор В. Донская. Центральная студия документальных фильмов, 1966.

** До этого Центральная студия документальных фильмов выпустила несколько короткометражных картин, посвященных мужественному вьетнамскому народу и его героической борьбе. Но все это были фильмы, смонтированные из вьетнамской и американской хроники.







«Меконг в огне»

картин у нас накоплен богатейший, из него только черпай и черпай! Этот пробел очень ощутим еще и потому, что все кадры, посвященные жизни и быту непокоренного Меконга и составляющие большую и лучшую часть фильма, убедительно рисуют одно: что вся эта жизнь есть сплошная и озаренная ярчайшим светом самоотверженности подготовка, и озаренная именно к бою.

Каким ровным голосом говорит Чань Тхи Хань, молодая женщина, глубокие глаза которой смотрят прямо в душу зрителей:

«Я родилась и жила в провинции Бен Че. Каратели арестовали меня. Они били меня ногами, пока изо рта не полилась кровь. Потом обнаженной привязали к столбу. Один солдат стал вливать мне в горло мыльную воду, другие били палками по животу. Потом загоняли под ногти иголки... Клещами отрывали куски тела... Человек хуже зверя, когда он зверь. Партизаны выкрали меня. Я снова буду служить своему народу. Нас не покорить. Мы на своей земле».

Чань Тхи Хань не повышает голоса. Речь обстоятельная, как отчет. Да это и есть отчет, который она дает своему народу, всему миру! Вдумчивые глаза, устремленные на зал с экрана,—больше ничего. И вдруг тебя начинает колотить озноб: ведь в это самое время, когда ты слушаешь Чань Тхи Хань, там, во Вьетнаме, американские изуверы пытают новых Чань Тхи Хань!

Сила воздействия лучших кадров фильма — в их внешней обыденности, за которой, однако, скрывается жизнь — подвиг целого народа.

Вот сидит у себя дома за работой семья. Обыкновенная вьетнамская семья. И работа привычная, недаром она так спорится. Сидит дед, затачивает ножом колышек из бамбука. Бамбук твердый, острый. И жена его, старуха, тоже затачивает бамбучину. И занята тем же девчушка, должно быть, дочь. И внучонок лет четырех или пяти старательно, как большой, тоже колышек точит.

Много набирается колышков!

А потом вся семья выходит из дома, и к ней присоединяются другие семьи, и все они приходят к тигровой яме на тропинке, вгоняют эти колья в дно ловушки остриями вверх и тщательно маскируют ловушку ветками, листьями и комками земли. Тигровые ямы могут пригодиться для охоты на еще более лютых зверей!

Или такие кадры.

Ночи, военные ночи Вьетнама. Отправляются гуськом через топкое рисовое поле солдаты Фронта Национального Освобождения на боевую операцию.

Осторожно ступают босыми ногами. Оружие — только то, что можно пронести на себе...

Не прекращается работа в оружейной мастерской. Трудится взрослый мастер, рядом с ним чистит гильзы мальчуган. Теперь во Вьетнаме рано взрослеют...

В походной типографии вручную печатают заявление XXIII съезда КПСС о том, что Советский Союз оказывал и всегда будет оказывать героическому народу Вьетнама всестороннюю помощь...

Идет урок в школе. На партах стоят такие знакомые нам по блиндажам нашей Отечественной войны коптилки. Бессонные напряженные глаза детей: мальчиков, девочек. Сколько лет ребятам? Восемь? Десять?

Есть и десятилетние. Есть и восьмилетние. Днем им не пройти в школу: днем их район без конца бомбят американские самолеты.

А сколько лет вот этим двум, которых все-таки сморило, и они, положив головы на парту, даже посапывают?..

Не сжившись с героическим народом Вьетнама, нельзя было увидеть этих спящих крошек в ночной школе непокоренного Меконга!

В таких человечнейших кадрах — бесспорная сила фильма. Пусть он — только заявка на документальную эпопею, которой заслуживает сверхчеловеческая борьба Вьетнама за свою свободу и свободу всего мира. Можно не сомневаться— родится и эпопея. Но хорошо, что сделана и эта картина.

Лев РОШАЛЬ

«От» и «до»

Скупые строки донесения о выполнении боевого задания штурмовой эскадрильей 57-го авиаполка, прочитанные диктором, обычного донесения одного из обычных дней войны, открывают фильм «Вслед за плывущими облаками»*. На экране разворачивается тоже один из «обычных» воздушных боев. Впрочем, бой не совсем обычен. Он собран сценаристом Б. Сааковым и режиссером Л. Даниловым из отдельных кусочков нашей и немецкой кинохроники, не относящихся, разумеется, к одному событию. Собран столь то́чно, что становятся совершенно ясными перипетии боя, логика и весь ход его: начало (штурмовка переднего края обороны противника), кульминация (атака танковой колонны), драматический финал (наш подбитый самолет и сообщение о том, что «на базу не вернулся Герой Советского Союза капитан Потапов Александр Семенович»).

И все-таки эта отлично смонтированная хроника остается лишь удачной и достаточно подробной иллюстрацией к тому, что говорит диктор. Между звуком и изображением есть необходимая параллель, но между ними нет взаимодополнения, органического контрапункта, благодаря которому в документальном кино часто и возникает новое осмысление изображенных событий.

И вдруг диктор начинает читать отрывки из писем погибшего летчика.

Ты не волнуйся,—писал Потапов жене Раисе Федоровне. —У нас бои, как говорится, местного значения». И добавлял: «Вот под Одессой и в Севастополе — там, говорят, страшновато». Или в другом письме: «Вот под Сталинградом, рассказывают, страшновато». Или в третьем: «Вот в Ростове и Моздоке, говорят, страшно́вато. У нас же все в порядке». А в это время на экране небо раскалывают взрывы и пересекают трассы пуль, лучи прожекторов гонятся за нашим самолетом, грохочут зенитки, горит земля. И снова—бой, бой, бой... Но в эти минуты меньше всего следишь за ходом боя. На этот раз его последовательность неуловима, и единственно логичными и человечными остаются простые, безыскусные строки писем.

Соединение этих писем, рассказывающих о том, что где-то «страшновато», а здесь «все в порядке», с кадрами боя поразительно. Это и есть контрапункт.

...Потапов посылал с фронта успокоительные письма, пока однажды к Раисе Федоровне не пришло последнее — от его друзей: «Ваш муж пропал без вести 12 января 1943 года».

---

* Сценарий Б. Саакова. Режиссер Л. Данилов. Оператор Л. Сологубов. Центральная студия документальных фильмов, 1966.

С ним случилось то, что уже не раз случалось с его товарищами, о которых он писал в дневнике: «Кажется, что ушли они в вечность, как облака».

Нет его могилы, самолет упал в топь Синявинских болот под Ленинградом. Он тоже ушел в вечность, как уходят облака.

Но его след остался. Об этом фильм.

Он — о памяти.

Военная хроника — только часть картины. Остальное — сегодняшний день. Раиса Федоровна впервые после войны приехала в Ленинград, прошла по улице, носящей его имя, — улице Потапова. Она встретилась с летчиками-штурмовиками, которые знали мужа, побывала у них в гостях.

Эти сцены не менее важны, чем военные. В них раскрывается замысел фильма, они связуют все его звенья. Между тем если боевые эпизоды смонтированы режиссером темпераментно и нетрадиционно, то в построении современных сцен этого не ощущаешь, хотя сделаны они вполне профессионально. Но слишком они стереотипны, стандартны, несмотря на то, что в них применен один из новейших методов — синхронная съемка (а может быть, теперь уже и не такой новейший, и потому-то его обязательное использование кажется порой стереотипом).

Для того чтобы понять, в чем ординарность большинства современных эпизодов картины, мне думается, небесполезно провести сравнение сценария и фильма. Этот путь «от» и «до» — от литературной основы до ее экранного воплощения— в документальном кино столь слабо изучен, а о самом понятии «сценарий документального фильма» существует такое множество мнений (во всяком случае, их гораздо больше, чем хороших сценариев), что проблема, конечно, требует специального разбора. Поэтому сейчас я затрону только одну ее сторону: каким образом тема памяти о погибших на войне была решена в сценарии и в фильме? Это интересно еще и потому, что на первый взгляд кажется, будто здесь нет никаких различий, разве только в деталях, в незначительных мелочах. Но эти незначительные мелочи как раз и приобретают решающее значение.

В одном из первых эпизодов сценария Б. Саакова происходит следующее: авторы расспрашивают жителей улицы Потапова, кто такой тот, чьим именем она названа? Почти никто не знает. Не правда ли, странное начало для картины, посвященной памяти павших? Странное, но житейски вполне возможное. К тому же фамилия простая и такая распространенная.

В сценарии тема памяти решалась своеобразно: люди могли не знать, какой подвиг совершил Потапов и кто он был— летчик или, может быть, танкист. Но они хорошо знают и помнят, что защитили Потапов и ему подобные,—вот эту жизнь, которая продолжается. В ее сегодняшнем движении их доля участия. Потому живут они и поныне. Совсем недавно у Кремлевской стены захоронили останки солдата — неизвестно ни имя его, ни то, как он погиб. И все-таки его подвиг назван бессмертным, потому что, не зная, как он погиб, мы знаем, за что погиб солдат. И знаем: то, за что он погиб, бессмертно. Потому бессмертна память о нем. «Я на этой улице случайно — по своим журналистским делам,— говорит в сценарии одна из предполагаемых участниц картины. — Как и многие другие, не знаю, кто такой Потапов... Ну и что? Главное, чтоб мы жили на улицах наших по тем же нормам, что жили герои... А если так, то никто не забыт и ничто не забыто».

В сценарном повествовании рассказ об одном из героев войны, о котором не были написаны книги и не спеты песни, не сложены стихи и не передаются легенды, выходил за пределы конкретной биографии. Рассказ получал некие всеобщие черты. В нем была сильна лирическая интонация. Она помогала поэтическому раскрытию темы. Жизнь и подвиг Потапова приобретали символический характер. Сценарий был чем-то близок знаменитым стихотворным строкам о погибшем солдате, для которого «как Мавзолей, земля».

Его зарыли в шар земной,
А был он лишь солдат,
Всего, друзья, солдат простой,
Без званий и наград.

Наверное, именно по этой причине будущий фильм посвящался человеку с такой простой и распространенной фамилией. И это правильно, ибо героев на войне — живых и погибших — было гораздо больше, чем тех, о которых, конечно, по праву, были написаны книги и сложены стихи. Сколько летчиков повторили подвиг Николая Гастелло, сколько солдат совершили то же, что совершил Александр Матросов, а мы не знаем многих имен и фамилий. Но мы помним, что такие были, и преклоняемся перед величием их подвига. Фильм — тоже о памяти. И в нем тоже есть сцена, где на вопрос о Потапове люди недоуменно пожимают плечами. Но эта сцена (значительно укороченная по сравнению со сценарием) вставлена в картину главным образом для того, чтобы в дальнейшем имелась возможность опровергать ее: нет, люди отлично знают, кто такой

Потапов и как он погиб. Тогда-то и появились занимающие в картине немало места эпизоды, в которых два бывших сослуживца Потапова вспоминают, как он воевал. Стандартность этих киноинтервью не только в том, что сам прием становится повтором. Слишком общи рассказы этих людей. Рассказы длинные, но ничего не добавляющие к судьбе Потапова, к характеру, так прекрасно раскрывшемуся в его письмах. Быть может, лишь одна деталь запоминается, хотя она могла относиться к любому летчику: после очередного боевого вылета Потапов никак не мог свернуть самокрутку — тряслись руки. Пространный же рассказ о том, как вела бой наша авиация с кораблями противника, настолько точно повторяет происходящее на экране, что создается впечатление, будто не из рассказа рождается хроника, а под найденную хронику идет рассказ. Когда Раиса Федоровна проходила по улице, носящей имя мужа, смотрела на детей, возившихся в песке, на прохожих, по ее лицу текли слезы, и эти кадры никого не оставят равнодушным. А когда она слушала рассказ боевых товарищей Потапова, который, казалось бы, особенно должен был ее взволновать, она оставалась спокойной. Спокойным остается и зритель.

Сказанное, разумеется, вовсе не означает, что точное соответствие фильма сценарию всегда необходимо и обязательно. В процессе работы в картину могут быть внесены всевозможные изменения, помогающие углубить и расширить тему. Но в данном случае тема памяти оказалась в фильме, наоборот, суженной. Ибо картина получилась о том, что помнят два-три человека, в то время как в сценарии шла речь о памяти народной.

Возможно, в сценарном варианте была некоторая громоздкость, необязательные эпизоды. И все же если сценарий был близок поэтическим строкам, которые я приводил выше, то фильм больше подобен кинематографическому варианту боевого донесения, с которого начинается картина. Его относительно подробной экранной расшифровке, в которой информационность преобладает над образностью и обобщением. В сценарном замысле было что-то неожиданное, непривычное. Режиссер отказался от него, и поэтому фильм об одном из рядовых героев войны не стал картиной, выходящей из обычного ряда.

Т. ХЛОПЛЯНКИНА

Хорошо снимать — значит хорошо мыслить

В маленькой двухчастевой студенческой ленте «Федор Грай» показан сельский кружок самодеятельности, который усиленно готовится к смотру и репетирует пьесу местного автора Черничкина. Руководит кружком некий Лев Пеночкин. Он, как мотылек, вылупившийся из крепкого кокона халтуры, все порхает, порхает по сцене и учит, как нужно «нести слово». Сельский кружок самодеятельности с уважением внимает этим советам. Пожилой мужчина, исполняющий в пьесе роль председателя, попав на сцену, сразу начинает говорить каким-то утробным голосом — под селянина из дореволюционных комедий. Девушки водят хороводы. И только кузнец Федор Грай, серьезный и старательный молодой человек, никак не может научиться произносить разные «простонародные» слова, горбиться и посапывать, как этого требует режиссер.

Настает день премьеры. Все, казалось бы, идет хорошо. Автор пьесы, самодовольный местный литератор Черничкин, предвкушает успех. Но вот беда — Федор Грай так и не смог переделать себя в духе указаний Пеночкина. Выйдя на сцену, он, вопреки тексту, твердо потребовал, чтобы председатель построил клуб. Тот в ответ осторожно понес отсебятину, пытаясь как-нибудь вернуться на исхоженную колею пьесы. В будке суфлера заверещал режиссер. Но Федор Грай, как говорится, совсем «завелся»: он не ушел со сцены, пока председатель не пообещал-таки построить клуб, и конфликт дурацкой пьесы был, таким образом, мгновенно исчерпан.

Фильм И. Терзиева и А. Яцинявичуса (по рассказу В. Шукшина) точен в своем сатирическом прицеле, потому и вызывает смех зала. В сущности же, речь здесь идет о чело-

веческой личности, о ее праве и, если хотите, обязанности всегда оставаться самостоятельной. Эта проблема очень важна для современного киноискусства, и особенно для создателей фильма, поскольку «Федор Грай» сделан не на профессиональной студии, а в стенах ВГИКа. И, начиная разговор об учебных работах института, мы бы хотели эпиграфом к нему считать эту маленькую, веселую и поучительную ленту.

Существует такое понятие — «типичный студенческий фильм». Мы произносили эти слова, порой не задумываясь, а между тем смысл, который мы в них вкладываем, с годами меняется.

ВГИК безоглядно и постоянно влюблен в кино. Эта любовь обычно переживает несколько стадий — от легкомысленных увлечений первокурсника, успевающего за день побывать на четырех просмотрах, до требовательной, всепоглощающей привязанности студентов, уже самостоятельно снимающих фильмы.

Говорят, что любящие всегда немного похожи друг на друга: появляются одни и те же интонации, привычки, жесты. Вгиковец в своих учебных работах всегда повторяет ту манеру, тот стиль, тот поиск, что свойственны в данный момент большому кинематографу. Это копирование порой даже неосознанно: человек увлечен насущными проблемами кино, думает, спорит о них и незаметно для себя привыкает воспринимать мир таким же, каким он его видит в современных кинопроизведениях. Выражением меняющейся, но всегда верной любви вгиковца к кино и является типичный студенческий фильм. Скажем, десять лет назад типичный студенческий фильм переживал бурную эпоху ракурсов, стремительного движения камеры и всего того, что вошло в наше кино с картиной «Летят журавли». Сейчас «типичный студенческий фильм» стал иным. Каким? Вот три характерные вгиковские работы минувшего года.

Будущий режиссер, молодая девушка, снимает «Этюд о времени». Фильм пронизан той наивной меланхолией, какая бывает, наверно, только у очень и очень молодых людей, почему-то вдруг надумавших погрустить о прошлом. Ассоциации, которые рождает у автора само это слово «прошлое», весьма просты. Какие-то старинные, замысловатые предметы, антикварный магазин, кладбище, часовая мастерская, старушка, которая не спеша идет с сумкой по тихому переулку,— вот, пожалуй, и все, что смогло подсказать студентке ее воображение. Впрочем, чувствуется, что автора увлекает не столько содержание, сколько сама возможность при помощи этих разрозненных кадров, ритма и монтажных стыков сложить понятие «время». То, что это понятие не становится для нас чем-то значительным, новым, неожиданным, режиссера уже не волнует.

Другая работа. Режиссер стремится воспроизвести в фильме мелькающие в сознании смутные картины минувшего. Вспоминает какую-то комнату, солнечный день, качели, потом вдруг взрывы: война... Образы эти слишком обрывочны, неопределенны, да и не в них, собственно, дело. Автор занят исследованием самого процесса воспоминаний — этими метаниями от одной внезапной ассоциации к другой, этими попытками сознания что-либо нащупать в хаосе случайных и неслучайных деталей... Фильм так и называется — «Воспоминание».

И, наконец, еще одна работа — «Класс». Входит учительница. Садится за стол и вспоминает своего друга, погибшего на войне. Он учился в этом же классе, отсюда уходил на войну. Учительница видит перед собой то маленького мальчика с цветами, каким впервые пришел ее друг в школу, то солдата в походной форме, то обоих сразу — и мальчика и солдата — в обычном или негативном изображении. Сознание автора словно бы никак не может оторваться от этих назойливо повторяющихся кадров, от этих фигур, молча возникающих из темноты, не может сосредоточиться хоть на какой-нибудь мысли.

...Да, это, пожалуй, наиболее типичные студенческие фильмы прошедшего года. Едва научившись снимать, студент сегодня берется за самое, казалось бы, непосильное — передать на экране настроение, «жизнь человеческого духа». Крупнейшие режиссеры мировой кинематографии стремятся к этому — значит, и я должен попытаться. То, что для крупных режиссеров является лишь средством выразить свой замысел, для студента становится самоцелью.

Но порой во ВГИКе появляются и картины совсем иного рода. Сам факт их существования в стенах учебного заведения, казалось бы, является противоестественным. Таково, например, «Рождение памятника». Это одно из тех произведений, чьим «видом

на жительство» часто служит уже сама идея, важная и нужная, или тема, которая может украсить любой студийный производственный план. Но потом, когда фильм сделан, оказывается: он сообщил тебе ничуть не больше, чем ты мог почерпнуть из названия. Фильм «Рождение памятника» рассказывает о преемственности поколений, он посвящен комсомольцам, решившим на свои средства воздвигнуть памятник героям войны.

Примерно на эту же тему сделан во ВГИКе еще один фильм — «Летний сезон». Автор этой ленты режиссер Р. Бабич выбирает своим героем юношу, который летом отправился на Южный берег Крыма, чтобы отыскать могилу или хоть какие-нибудь следы отца, погибшего на этой земле. Фильм очень неровный и не во всем самостоятельный, но в том, как его герой (эту роль играет сам режиссер) расспрашивает рыбаков, как вглядывается он в руины крепости, в стены, все еще хранящие следы пуль, чувствуется какая-то особая, очень личная тревога автора, его заинтересованность именно в этой теме.

В «Рождении памятника» ничего этого нет. Камера одинаково безучастна и к тем, кто погиб на войне, и к тем, кто строит героям войны памятник. Нам показывают то старые фотографии, то художников, задумавшихся в своей мастерской над проектом, то строителей памятника, и однообразный круговорот этих кадров не оживляется мыслью, если, конечно, не принимать за нее откровения типа: «Ну а как быть сегодня, если ты не пограничник и не космонавт?» (Рецепт очевиден: хорошо работать, участвовать в общественной жизни.)

В дикторском тексте представлены штампы, казалось бы, уже отвергнутые документальным кино, вроде: «работал хорошо, но желание сделать больше привело его в райком комсомола» и т. д.

Одним словом, перед нами старый и недобрый знакомый — образец «проходного фильма». С ним приходится сталкиваться сплошь и рядом в работах киностудий. Но откуда бы взяться всему этому во ВГИКе?

«Рождение памятника» — фильм абсолютно противоположный картинам типа «Класс» или «Воспоминание». С одной стороны — наивный инфантилизм, с другой — явное свидетельство того, что авторы вроде бы уже достаточно «набили руку» и расстались с неопытностью юности. В одном фильме бесконечная удаленность от каких бы то ни было общественных проблем, в другом — кажущаяся актуальность.

Разные фильмы. И в то же время очень схожие. Прежде всего тем, что нет в них главного — личности автора.

Помните, у Володина в «Старшей сестре»: «Знаете, что вы потеряли с тех пор? Можно считать, что немного, можно считать, что это все. Индивидуальность. Почему это произошло? Не знаю. Как это вернуть? Неизвестно. Кто придумает, как это делается, войдет в историю театра».

Нам тоже хочется это понять, но, пытаясь разобраться в этом, мы не будем сегодня говорить о достоинствах и недостатках учебного процесса. Ведь каковы бы ни были внешние обстоятельства, путь в творчество во многом, если не в главном, зависит от тех задач, которые ставит перед собой сам студент.

С первых же дней первокурсник начинает изучать кинематограф — его историю и теорию, технику съемки и все те в общем-то очень непростые «азы», с которых начинается овладение профессией.

Учебный процесс предусматривает и самые различные формы общения студента с жизнью — от вольных выездов сценаристов туда, куда им захочется, до производственной практики на студиях — не говоря уже о теоретическом изучении законов действительности при помощи различных общественно-политических дисциплин.

Казалось бы, все учтено. И тем не менее вгиковец порой живет какой-то очень обособленной, хотя и бесспорно интересной жизнью. Его увлеченность современными проблемами мирового кино абсолютно всепоглощающа. Где-то в стороне остается жизнь с ее заботами и событиями — и тогда не из нее, а только из кинематографа черпает студент темы своих фильмов. Да, человек непременно должен понять, что такое кино, каковы его возможности и законы. Но не менее важно понять при этом и самого себя, найти свой путь, обрести собственный язык в искусстве. А это невозможно, когда процесс познания ограничивается союзом «я и кино». В такой союз жизнь врывается какими-то случайными темами, связанными с необходимостью учитывать производственные планы студий, куда тебя послали на практику, или с не совсем ясными тебе требованиями заказчика (как, по-видимому, было с «Рождением памятника»). Тогда и происходит

поспешная перемена декораций —кино, могущественное, прекрасное кино, которому ты искренне поклонялся, заменяется чьим-то чужим, поверхностным опытом, помогающим быстро и «чистенько» снять фильм «не хуже других».

У каждого уважающего себя вгиковца есть свое твердое мнение об Антониони и Феллини, своя позиция в тех спорах о советском и зарубежном кино, что каждый день ведутся в аудиториях, общежитиях, просмотровых залах. И это естественно для такого учреждения, как ВГИК. Но далеко не у каждого студента есть собственная жизненная позиция, свой взгляд на те или иные проблемы.

Вот пример — фильм, фиксирующий процесс открытого суда над подростками, обокравшими магазин. Выступают подсудимые, прокурор, родители. Операторская камера работает подробно, обстоятельно, неторопливо. Выслушаны стороны, рассмотрены аспекты — школа, семья, милиция. Все достоверно, естественно — и не больше.

Авторы фильма одолели пока всего лишь ступеньку по дороге к теме. Позиция «как бы невмешательства», на которую претендует режиссер, на самом деле есть просто невмешательство, и стремление предоставить зрителям возможность размышлять самим вовсе не оправдывает собственной вялости мысли. Обвинить общественность в равнодушии — так можно понять авторский замысел — и на этом остановиться, значит, как нам кажется, отказаться от попытки самостоятельного подхода, самостоятельного исследования проблемы общественного значения.

Рядом с картиной о молодых преступниках лента «Я и мы» режиссера С. Страхова, сделанная в мастерской учебного фильма (руководитель Б. А. Альтшуллер), выглядит работой с четкой задачей, ясной целью. Студентов интересует, как воздействует городская жизнь на нашу психику. Может ли человек в уличной толпе надеяться на поддержку и помощь незнакомых людей? Чтобы ответить на этот вопрос, несколько актеров разыграли в трех местах города — на вокзале, в тихом переулке и возле проходной большого завода — один и тот же этюд: двое ребят пристают к девушке, выхватывают зонтик, а она никак не может совладать с наглецами. Скрытая камера фиксировала на пленку все перипетии этого спровоцированного уличного происшествия: равнодушие одних, трусливое любопытство других, попытки вмешаться, пресечь действия хулиганов — и пассивное наблюдение со стороны. Мысль фильма достаточно определенна: если люди, знакомые друг с другом, как рабочие одного завода, сумели деловито и быстро разделаться с хулиганами, то среди разобщенной уличной толпы человек, в сущности, оказывается одиноким, случись с тобой беда — кто-то издали посочувствует, кто-то сбегает за милиционером, кто-то некстати расфилософствуется о «нынешней молодежи», но, как правило, помощь приходит не сразу. Мысль заданная получила подтверждение, и, вероятно, для сюжета из «Фитиля» такой вывод был бы вполне достаточен. Но перед нами, как предупредили сами авторы, «опыт по социологической психологии», киноисследование, а исследование не может существовать без более глубоких авторских выводов, умения подняться над фактами и обобщить их. В результате интересное наблюдение осталось всего лишь снимком с натуры — к серьезному раздумью над материалом, зафиксированным камерой, авторы еще не приблизились.

При знакомстве с этой статьей у читателя может возникнуть сомнение: неужто столь распространена эта вгиковская болезнь недомыслия? Неужели среди просмотренных четырех десятков фильмов, среди бесчисленного множества этюдов и эскизов нет картины, которая бы свидетельствовала об авторстве в широком и глубоком его понимании, о присутствии м ы с л и, определяющей и цементирующей ленту?

Такая картина есть. Будучи еще учебной работой, она тем не менее говорит о художественной и профессиональной зрелости ее создателей. О том, что истинно плодотворно искусство, рожденное не по минутному «наитию» или срочному заказу, а по личной душевной потребности, когда вполне ясны и цель творчества и внутренний смысл его. Это фильм «Слова» режиссера В. Левина и оператора В. Шарова.

Фильм рассказывает о глухонемых детях. Когда заводят речь о подобной теме, тут же делается обычная оговорка, что на самом деле цель фильма заключается вовсе не в том, чтобы сосредоточить наше внимание на созерцании человеческого несчастья. Это целесообразная оговорка. Если кинематограф обращается к таким тяжелым сторонам жизни, он должен иметь достаточно серьезный повод для этого. Художественный фильм

«Двое» рассказывал, в сущности, о том, как люди учатся понимать друг друга, преодолевая барьер некоммуникабельности. Фильм «Слова» — о другом. Он славит человеческий труд, труд героический, созидательный, да простятся нам эти громкие фразы, ибо в данном случае они справедливы.

В центре этого фильма преподавательница школы-интерната для глухонемых детей В. Стаценко. Эта молодая женщина учит глухонемых детей говорить. Она исправляет одну из самых жестоких несправедливостей природы: дети не слышат, их губы неумелы. Девочка хочет сказать слово «сосулька» и думает, что сказала, а мы слышим мычание. В этих эпизодах нет никакого намека на патологию, никаких попыток разжалобить зрителя. Просто фильм показывает, как люди работают и как эта работа нелегка. Учительница берет девочку за плечи, объясняет, подводит к зеркалу, снова объясняет, и девочка начинает говорить: «сосулька», «стол», и другие слова, преобразующие ее безгласный мир.

Валентина Яковлевна Стаценко не просто хороший педагог. Для нас, зрителей, она прежде всего Человек. Мы чувствуем ее характер, характер очень сильный, наверное, непростой, чуждый какой бы то ни было сентиментальности и по-настоящему добрый. Эта молодая женщина очень современна — не потому, что одета в модный свитер и в конце фильма устало курит в пустом классе — современность натуры ощущаешь по самостоятельности поведения, по манере общения с детьми.

И удача этого фильма вовсе не в том, что авторам его повезло — необычный материал, интересный человек. Все это так, конечно: школа глухонемых детей — сложный участок жизни, и учительница — личность, несомненно, незаурядная. Но фильм «Слова» выделяется среди других вгиковских работ (а мы убеждены в значительности этой картины и на общем фоне нашего документального кино) именно широтой мышления, способностью в строго локальной, как может показаться, теме услышать многозвучие мира — насыщенного, живого и прекрасного.

Именно потому фильм «Слова» и воспринимается как событие, что показал самостоятельность ви́дения, авторскую способность к размышлению и соразмышлению со зрителем. Значит, ВГИК взрослеет, значит, и от учебных работ можно многого ждать.

Несколько лет назад журнал «Искусство кино» посвятил студенческим фильмам ВГИКа очередной «круглый стол». Мнения в отдельных оценках порой расходились, но общее впечатление было единодушным: вгиковцы порой «подчеркнуто отказываются от дидактики. От поучения, даже от слова. Искусственно возрождается эстетика немого кино... Существуют работы с нарочитой усложненностью формы, где дает себя знать кокетливая манерность...».

Увы, к этим же мыслям возвращаешься и сейчас, снова. На последнем — четвертом вгиковском фестивале из тридцати шести фильмов половина была либо вообще без текста, либо с одной вступительной репликой в начале. Ряд картин, очень любопытных по фактуре, привлекающих операторской работой (например, «Соль» или «Море»), потерпели фиаско именно потому, что авторам их так и не удалось сделать шаг от бесцельного созерцания к обобщению, к слову, образу. Дикторские тексты, когда они есть, в большинстве случаев невыразительны, шаблонны, а то и просто безграмотны. Вгиковцы теряют вкус к слову. Игровых лент снимается очень мало — их вытесняют фильмы полуигровые, без текста, без сюжета.

Наверное, одна из самых больших трудностей для режиссера, особенно для начинающего,— это умение наладить творческие контакты, сделать из сценариста, оператора, актера своих единомышленников. Гораздо проще — вообще обойтись без единомышленников. Вот этому искусству вгиковские режиссеры учатся довольно успешно. Они сами пишут для себя сценарии и очень часто сами в них играют. Впрочем, понятие «единомышленник» предполагает наличие мысли, а ее в таких работах обычно и недостает.

И тут мы снова подошли к тому, о чем уже говорили выше — о ведущей роли мысли.

На обсуждении студенческих фильмов один кинокритик сказал: «Профессиональная мечта кинематографиста, вступающего в жизнь,— хорошо снимать. Но хорошо снимать — значит хорошо мыслить».

Это «но» в середине бесспорного, в общем-то, утверждения стоит потому, что многим вгиковцам, судя по просмотренным работам,— оно вовсе не казалось бесспорным. Хорошо снимать — да, об этом мечтают все. Хорошо мыслить? Обязательно ли?

Не отсюда ли начинаются многие беды нашего кино?

Г. БРУССЕ

Возможен ли такой фильм?

(«Страница сто»).

Еще лет пятнадцать назад я впервые подал заявку на сценарий фильма, посвященного вопросам диалектики. Мне представлялась тогда картина, в основе которой должна была лежать «Диалектика природы» Энгельса.

Однако эта тема не нашла тогда поддержки ни среди кинематографического руководства, ни у философов — видимо, заявка была составлена расплывчато и недостаточно конкретно.

И действительно: «Диалектика природы» охватывает огромное количество явлений и процессов самых различных областей знания и осмысливает их диалектически, не ставя перед собой, однако, задачи строго последовательного изложения вопроса.

И все же мысль о создании фильма, целиком и специально посвященного законам диалектики, меня не покидала.

И вот более двух лет назад, в седьмом номере журнала «Новый мир» за 1964 год, я натолкнулся на статью члена-корреспондента Академии наук (а теперь уже академика) Бонифатия Михайловича Кедрова, которая называлась — «Страница сто».

Я обратил внимание на подзаголовок статьи: «Возможен ли такой кинофильм?»

Б. М. Кедров строчка за строчкой разбирал сотую страницу знаменитых философских тетрадей Ленина, тетрадей, в которых Владимир Ильич законспектировал и проанализировал многие философские учения, от античных философов — Демокрита, Гераклита, Аристотеля — до Канта, Фейербаха, Гегеля.

Сотая страница ленинских тетрадей явилась как бы итогом, «квинтэссенцией» (как любил говорить Владимир Ильич) всей проделанной им гигантской работы по разбору, критике и материалистическому осмыслению этих философий, в том числе и главным образом философии Гегеля.

Анализируя гегелевские положения и определения, В. И. Ленин на сотой странице прервал конспектирование «Науки логики» и окончательно сформулировал шестнадцать основных элементов диалектики, переведя их на прочные материалистические рельсы.

«Возможен ли такой кинофильм?» — спрашивал Б. М. Кедров, имея, как мне кажется, в виду ленту, которая раскрыла бы процесс создания Лениным этой сотой страницы, а не фильм, посвященный существу самой диалектики.

Подобный фильм был бы чрезвычайно интересен, так как сотая страница, как и философские тетради в целом, представляет собой наброски, черновые заметки, написанные Лениным «для себя» и еще не обработанные им для печати. Форма набросков, реплик, заметок открывает интереснейшую возможность проследить за ходом мысли и рассуждений их автора. Сноски, ремарки, дописки и исправления, подчеркивания и отчеркивания, нумерация и изменение нумерации отдельных элементов диалектики — все это дает богатейший материал для того, чтобы попытаться проникнуть в лабораторию ленинской мысли.

Однако подобный фильм был бы интересен в основном людям, хорошо разбирающимся в вопросах философии.

А широкому зрителю?

Думается, что для неподготовленного зрителя такой фильм мог бы оказаться не всегда понятным, а потому и не всегда интересным.

Вновь возродилась мысль о первоочередной необходимости фильма, посвященного самой диалектике на основе сотой страницы ленинских философских тетрадей, — фильма, рассказывающего об основных законах диалектики и о диалектике познания.

Возможен ли такой фильм?

Стоит вспомнить, что еще С. М. Эйзенштейн

мечтал выразить кинематографическими средствами идеи «Капитала» К. Маркса — задача куда более сложная и трудная — и уверял, что это совершенно возможно и реально, у него только «руки не дошли» до этой большой работы.

Я и мой друг журналист И. С. Тупикин решили попытаться написать сценарий, основанный на одной только сотой странице философских тетрадей Ленина, назвав его «Страница сто».

На этот раз наша заявка была одобрена и философами и кинематографистами.

Главную консультацию согласился взять на себя академик Б. М. Кедров, а по его рекомендации в повседневную работу над сценарием включились ленинградские философы — доктора наук Ю. Я. Баскин и И. А. Майзель.

И сейчас наш коллектив может с уверенностью сказать: да, подобный фильм возможен!

Объективность рассмотрения вещей и явлений, вещь в себе и вещь для других, связь и взаимосвязь всех вещей и процессов в мире, переход количества в качество, отрицание отрицания, единство и борьба противоречивых тенденций в вещах и явлениях и диалектика познания — вот примерно круг философских категорий, включенных в сценарий будущего фильма.

Какими же кинематографическими средствами и приемами мы пытаемся донести философию до зрителя?

Ленин предупреждал, что диалектику нельзя сводить к сумме примеров, поэтому и диалектика познания и ее основные законы будут поданы не в виде отдельных примеров, а как закономерности, вытекающие из явлений и процессов, проходящих перед зрителем на экране.

Эти законы найдут свое отражение в самых различных явлениях природы и областях науки.

В физике и механике, в химии и геологии, в биологии и социальных явлениях — везде и во всем сталкиваемся мы с неколебимыми законами диалектики.

Действие фильма все время будет перебрасывать зрителя из зала Бернской библиотеки, где работал Владимир Ильич над философскими тетрадями, в самые удаленные уголки земного шара, и в космос, и в далекие геологические эпохи прошлого.

Расширенное введение в фильм, его пролог, послужит как бы своеобразной кладовой, из которой будет черпаться зрительный материал для всего дальнейшего повествования.

На экране космос. Каким законам подчиняется необъятная вселенная? Какие силы привели в движение миры галактик? И между этими мирами — нашу землю, как каплю воды затерявшуюся в беспредельном океане мироздания?

И вот уж земля превращается в каплю воды, в которой открывается свой микромир молекул, атомов, электронов, поражающих наше воображение своей схожестью с мирами космическими.

А каким законам подчиняется этот мир?

Все тем же? Или другим?

В прологе фильма расставлены только вопросы: вопросы движения и покоя, света и тьмы, добра и зла, жизни и смерти.

Какие же объективные законы управляют всем этим живым и неживым, только что промелькнувшим на экране?

Вопросы эти волновали ученых и поэтов всех времен, но только античные философы-материалисты (Демокрит, Гераклит) первыми гениально предугадали основу диалектики — вечное изменение и движение материи; связь вещей и процессов.

Все течет, все изменяется — в этой гераклитовской формуле заключена основная идея фильма.

Закон перехода количества в качество вскрывается в фильме в основном на материале различных физико-химических изменений, происходящих в природе.

«Химию можно назвать наукой о качественных изменениях тел, происходящих под влиянием изменения их количественного состава», — так говорил Энгельс.

В процессе развития жизни на земле, как и в процессе развития каждого отдельного организма, зритель должен ясно ощутить и закон отрицания отрицания, и закон перехода количества в качество, и закон единства и борьбы противоположностей.

Той же цели должен послужить и эпизод, рассказывающий о происхождении человека.

Большое место в фильме уделяется, конечно, и вопросам социальным, вопросам классовой борьбы. В них с наибольшей яркостью и наглядностью проявляет себя закон единства и борьбы противоположностей — ядро диалектики.

На экране появится также и Человек.

Человек этот, который в сценарии везде пишется с большой буквы, не демонстратор и не скрытый диктор, он будет олицетворять Человека «вообще».

Может быть, напоминая лицом роденовского «Мыслителя», Человек будет появляться на экране только тогда, когда нужно что-либо показать с точки зрения людей, показать их отношение к вещи.

Он будет появляться всегда неожиданно, в самых различных ситуациях.

Он будет наблюдать, задумываться, если нужно обращать на что-либо наше внимание.

Он должен как бы олицетворять разумную мысль.

Авторам сценария представлялся не сухой научно-популярный фильм, а по возможности эмоциональный и поэтичный, поэтому в канву сценария постоянно вплетаются стихотворные поэтические образы.

И это не случайно, ведь наука и искусство тысячелетиями шагали рядом, плечо к плечу, пытаясь постигнуть суть вещей и явлений, и, может быть, поэтическая мысль подчас прозревала природу и причину развития даже раньше науки.

Есть во всем начальный путь, конечный;
Каждый день имеет свой размах.
Лишь материя с движением вечны,
Вечно вместе, вечно на ногах.

Авторы использовали стихи различных поэтов, но больше всего стихи Вадима Шефнера — поэта, чье творчество, как нам кажется, отличается особо глубоким проникновением в материалистическую философию.

Несколько примеров.

Там, где в сценарии говорится об объективном существовании вещей, об их существовании вне зависимости от сознания человека, там уместны стихи:

Умирает владелец, но вещи его остаются,
Нет им дела, вещам, до чужой человечьей беды.
В час кончины твоей и бокалы на полках не бьются
И не тают, как льдинки, сверкающих рюмок ряды.

Тему борьбы противоречий между изменчивостью и наследственностью сопровождают такие, например, стихи:

Знай, мы в забвение не канем,
Как в пропасть падающий камень;
Как пересохшая река —
Наследственность бессмертной птицей
Влюбленным на плечи садится,
Летя в грядущие века!

Не только современные поэты, но и поэзия прошлого нашла место на страницах сценария.

Удивительно точно и поэтично, например, определил философию Гегеля его современник — поэт и ученый Гете:

В буре деяний, в волнах бытья
Я поднимаюсь, я опускаюсь.
Смерть и рождение — вечное море,
Жизнь и движенье в вечном просторе.

Огромная теоретическая работа, проделанная Лениным в тихом зале Бернской библиотеки в те страшные дни, когда всю Европу сотрясали залпы первой империалистической войны, вложила теоретическое оружие в руки рабочего класса и в конечном счете оказалась сильнее немецких пушек, французских самолетов, английских танков и нагаек самодержавия.

Только установив общие для всего мироздания законы движения и развития, смог Ленин правильно оценить и предсказать наступающие неизбежные социальные перевороты.

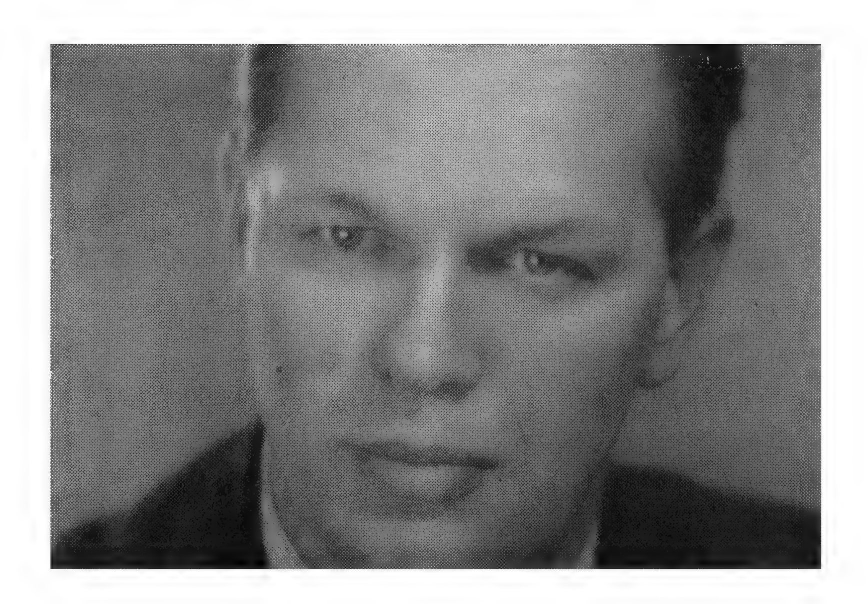
А если
за всех смог
направлять
потоки явлений,
мы говорим —
«пророк»,
мы говорим —
«гений».

В конце картины перед зрителем пройдут хроникальные съемки борьбы и торжества Октябрьской революции...

Мы
диалектику
учили не по Гегелю.
Бряцанием боев
она врывалась в стих...

А в самых последних кадрах фильма на экране вновь заструятся воды раздольной реки, олицетворяющие вечное изменение и движение, и еще раз прозвучит музыкальный лейтмотив — «все течет, все изменяется!»

Работа еще только начинается, еще все впереди! Очень хочется к пятидесятилетию Советской власти сделать фильм, достойный и этой великой темы и этой великой даты.



Актер советской эпохи

1900—1967

«Актер советской эпохи» — так назвал Николай Павлович Охлопков одну из своих статей. Она была посвящена первому исполнителю образа В. И. Ленина на экране и сцене Б. Щукину, великому артисту, который, по утверждению Охлопкова, «дал начало целому направлению в советском искусстве. Это направление можно назвать щ у к и н с к и м».

«Для меня и моих товарищей по театру и кино, — уточнил Охлопков, — щ у к и н с к о е — это синоним глубины, простоты, правды, человеческого обаяния и необычайного богатства творческой души».

Игравший в фильмах М. Ромма «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» рабочего Василия, Охлопков оказался удивительным по тонкости, по точности, по внутренней озаренности партнером Бориса Щукина — создателя классического образа Владимира Ильича.

И, вспоминая о выдающемся деятеле советского театра и кино, народном артисте СССР Николае Охлопкове, прежде всего называешь имя рабочего-большевика Василия.

В этом подлинно народном образе соратника, помощника и друга вождя Великого Октября, в простом и мудром питерском рабочем Василии раскрылось лучшее в истинно народном таланте Николая Охлопкова.

Актер первого призыва советской армии искусств, он начинал свой путь в разгар гражданской войны и отдал весь свой огромный талант строительству советского театра и кино, пронеся через всю жизнь высокие идеи партийности, революционного гуманизма, гражданственности.

Н. П. Охлопков родился в 1900 году в Иркутске, где в 1917 году и пришел в местный театр актером и где стал вскоре режиссером.

В 1921 году в честь праздника 1 Мая он ставит на городской площади Иркутска массовое действо «Борьба народа с капиталом». Этой постановкой в революционное искусство вошел Николай Охлопков — режиссер-коммунист, трибун и смелый искатель новых путей в творчестве.

В 20-е годы Н. П. Охлопков учится в Москве, работает актером в Театре РСФСР I-м, которым руководит пламенный художник революции Всеволод Мейерхольд. С 1930 года

Охлопков и сам становится руководителем Московского Реалистического театра, а в 1943 году приходит в Театр драмы (ныне Московский академический театр имени Вл. Маяковского), который он возглавлял до последних дней жизни.

Неутомимый новатор, Н. П. Охлопков всегда стремился говорить со зрителем о самых важных проблемах жизни страны, утверждать завоевания социализма. С огромной увлеченностью он работал над постановками таких произведений советской литературы, как «Мать» М. Горького, «Железный поток» А. Серафимовича, «Разбег» В. Ставского, создавая театр современного репертуара.

Свыше тысячи раз прошел на сцене его спектакль «Аристократы» Н. Погодина — случай уникальный в истории советского театра.

Охлопков ставил «Молодую гвардию» по А. Фадееву на сцене драматического театра имени Маяковского и Ленинградского Малого оперного театра (композитор Ю. Мейтус). На сцене Большого театра он поставил «Мать» Т. Хренникова. Он мечтал о больших революционных полотнах. Он видел жизнь широко, масштабно, романтически взволнованно.

И он был вместе с тем поразительным по простоте, скромности и доходчивости игры актером. Эту его особенность и проявило «увеличительное стекло» экрана.

Еще на заре советского кино в эпоху короткого, стремитель-



Матрос (третий справа). «Бухта смерти». 1926



Захаров. «Дела и люди». 1932



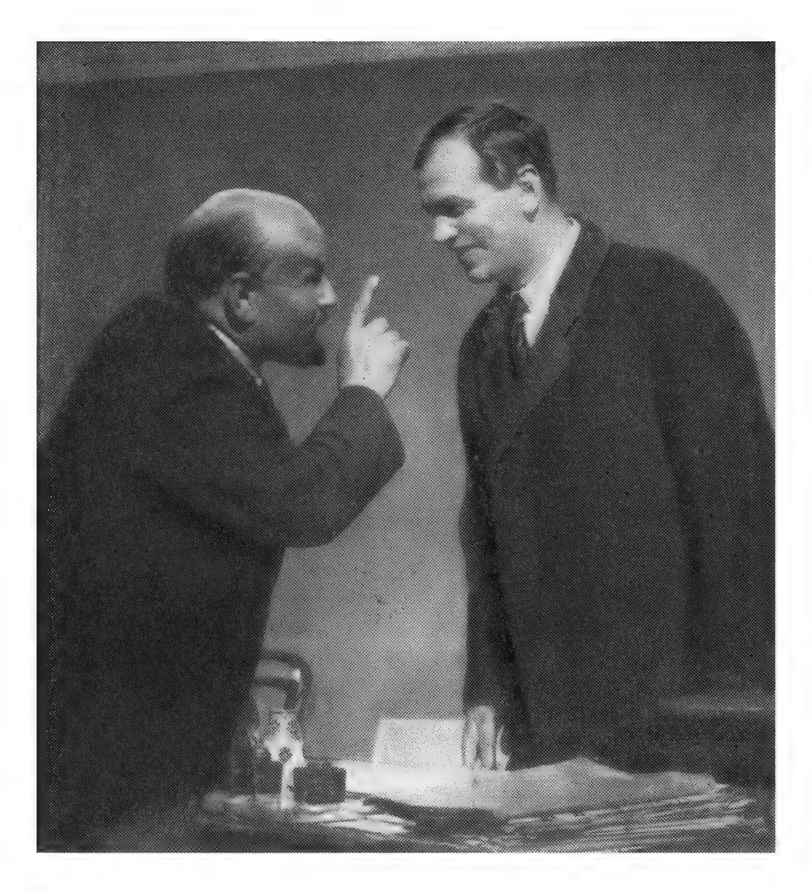
Буслай. «Александр Невский». 1938

ного монтажа режиссер А. Роом рискнул в фильме «Бухта смерти» снять начинающего актера Николая Охлопкова крупным планом, который длился более пятидесяти метров.

А как необычно и смело был решен Охлопковым и режиссером А. Мачеретом в начале 30-х годов образ строителя пятилетки Захарова в фильме «Дела и люди».

Да, Охлопков был «актером щукинского направления». Недаром, встретившись с великим мастером на съемочной площадке, он так легко нашел с ним общий язык и так любил вспоминать о том, как еще до первой съемки «Ленина в Октябре» они со Щукиным «подолгу разговаривали и об образе Ленина, и о роли Василия, и об их взаимоотношениях, и о тех обстоятельствах, при которых они встречаются в сценарии. При этом мы иногда, как бы незаметно переходили на диалог, написанный сценаристом. Так мы осторожно находили творческое общение друг с другом... Мы вначале старались только мельком смотреть друг на друга. Но по мере того как я находил внутренние черты своего образа и видел перед собой уже не партнера, а образ Владимира Ильича, мне становилось все свободней и легче продолжать свою работу, быть правдивым, искренним и простым».

Победами, принципиальными для судеб нашего киноискусства, отмечена деятельность Николая Павловича в кино, где он рабо-



Василий — Н. Охлопков. В роли В. И. Ленина Б. Щукин. «Ленин в Октябре». 1937

«Ленин в 1918 году»



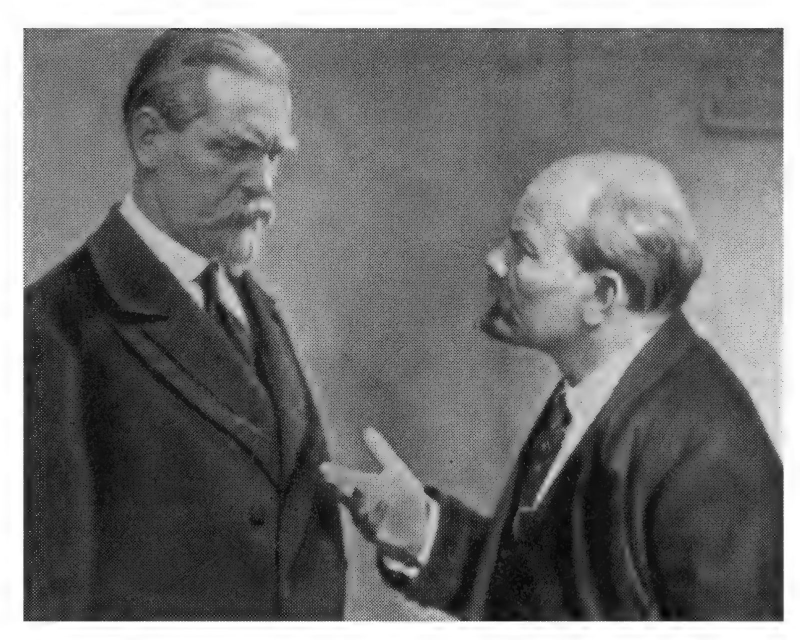
тал с 1924 года не только как актер, но и как режиссер, сценарист.

Комиссар Воробьев в «Повести о настоящем человеке» и начальник строительства Батманов в фильме «Далеко от Москвы» А. Столпера, былинный герой Буслай в фильме С. Эйзенштейна «Александр Невский» — эти роли, сыгранные Н. П. Охлопковым, тоже по праву принадлежат к достижениям советского актерского искусства.

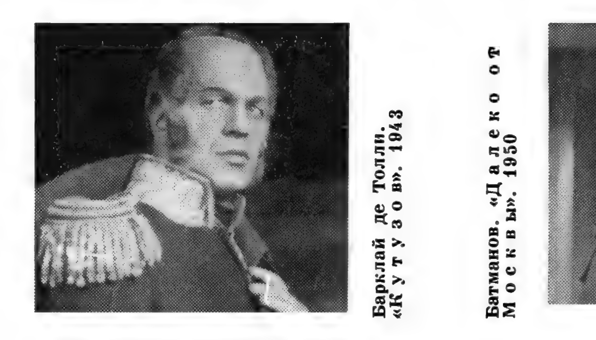
Строитель советского коммунистического искусства, Охлопков всегда думал о его будущем. Он вел многообразную научно-педагогическую и общественную деятельность, стремился передать свой большой опыт и знания молодым режиссерам, воспитал не одно поколение актеров. Николай Павлович был профессором ГИТИСа, членом-корреспондентом Берлинской Академии художеств (ГДР), членом коллегии Министерства культуры СССР.

Н. П. Охлопков был награжден орденом Ленина, тремя орденами Трудового Красного Знамени, орденом Красной Звезды, медалями. Шесть раз ему присуждалась Государственная премия СССР.

Художником страстной партийной целеустремленности, неустанного поиска, могучего темперамента, человеком большой душевной щедрости, отдавшим весь свой талант служению советскому народу, останется в памяти нашей Николай Павлович Охлопков.



Забелин — Н. Охлопков. В роли В. И. Ленина М. Колесников. «Свет над Россией». 1946



Барклай де Толли. «Кутузов». 1943

Батманов. «Далеко от Москвы». 1950

Комиссар Воробьев — Н. Охлопков, Степан Иванович — В. Меркурьев. «Повесть о настоящем человеке». 1948





С. КАРА

Простые истины и спорные суждения

СЫН НЕМОГО

Отличительная черта Бригеллы, одного из постоянных героев итальянской комедии масок,— бурная, самозабвенная многоречивость. Бригелла способен разглагольствовать без устали и по любому поводу. Он может говорить о красоте рассвета на море, о повадках ночной бабочки, о вкусе оливкового масла, о смысле жизни — все равно о чем. Говорить, перебивая собеседников, не слушая никого, упиваясь словами, захлебываясь ими; говорить, когда надо действовать, делать что-то немедленно (например, спасать Коломбину от беды). Бьют его, колотят по голове, велят помолчать, а ему неймется...

Актеры комедии масок сочиняли на ходу, могли нести всякую отсебятину. Но на вопрос о том, почему Бригелла так отчаянно болтлив и откуда берет он нескончаемый запас слов, был заготовлен обязательный, заранее предусмотренный ответ:

— Мой отец был нем отроду, оставил мне в наследство весь не израсходованный им запас речей и завещал не быть скаредом, пустить все в дело. Вот я и говорю за двоих... Нет, за троих: за моего отца, за себя и еще за своего сына. Правда, у меня пока нет сына, но ведь он будет. И кто знает, вдруг пойдет в дедушку? На всякий случай я должен стараться и за него, потому что...

Ну, хватит! Бригеллу все равно не унять.

Отец современного звукового кино тоже был нем отроду. Может быть, именно поэтому его сын так безрассудно многоречив и словоохотлив. Дорвался!

И киноэкран не умолкает. Говорит, говорит и говорит... Мало того, что исходят речами герои фильмов, то и дело берут слово Лицо от автора, от режиссера, Ведущий, непонятно чей настырный закадровый голос, невидимый и никому не ведомый Свидетель событий, дотошный их Толкователь. И все они — сыновья немого, у каждого полон рот слов.

Почему-то кино перестает доверять моим (зрителя) глазам, спешит все изложить на словах, изъясниться, втемяшить. Ни дать ни взять — гид в туристском автобусе: посмотрите направо, посмотрите налево, обратите внимание, не проглядите... Помолчал бы, ей-богу, не мешал бы смотреть, думать, соображать.

Да, образы действующих лиц в драматургическом произведении «создаются исключительно и только их речами, то есть чисто речевым языком, а не описательным» (М. Горький). Герои театрального представления должны рассказать о себе, о своих делах и помыслах, даже друг о друге, автор же — помалкивать в тряпочку. Впрочем, так было в день вчерашний театральной драматургии. Нынешний автор пьесы и Ведущего введет, и подобие древнегреческого хора сочинит, и сам выбежит на авансцену, чтобы объяснить, втолковать, вмешаться в действие... Оно и понятно: возможности сцены ограничены, вот драматург и старается, хлопочет, лезет из кожи вон.

А в кино-то это зачем?

Щедроты выразительных средств кино дают ему право и возможность, завидную свободу проявлять характеры и свойства героев не в словесном рассказе, а путем показа действия и обстоятельств. Автор фильма, подобно автору повествовательного произведения, может и волен раскрывать побудительные мотивы поведения действующих лиц, но не только «речевым языком». Он может и волен

вмешаться в ход событий, даже откровенно комментировать, но не словом, а показом, пользуясь органическим взаимодействием несметных благ кино: монтажными сопоставлениями, переменами точек зрения (съемки), контрапунктом звукового ряда, наконец — любым новым изобретением, счастливой находкой на каждый данный случай.

В кино, как и в прозе, нет границ авторской свободе, здесь, как и в прозе, меньше всего ценится, дешевле всего стоит многословие.

Азы? Да, конечно, азы! Но почему они так часто и в охотку забываются?

Ленфильмовский «Поезд милосердия» говорлив немилосердно. Автор сценария и режиссер фильма не так озабочены тем, чтобы открыть и показать саму суть столкновений и бед людей, войною, судьбою собранных под одну крышу на колесах, как тем, чтобы, не дай бог, не упустить да втиснуть в фильм побольше слов из повести «Спутники». И действию не пробиться сквозь плотный частокол слов. Без конца разговаривают, рассказывают, беседуют действующие лица — и не по неодолимой надобности своей, а для того, чтобы осведомить зрителя о том, что происходит с ними и как надо это понимать. Сверх того, не унимается условный и не признающий никаких условностей самодовлеющий (в первородном смысле слова) авторский голос. Деловитые разъяснения, лирические отступления, наболевшие мысли вслух... Никакого доверия зрительному образу, все нужно выговорить, высказать, втолковать.

И с изумлением обнаруживаешь, что всегда точный, отобранный, благородно скупой язык повести В. Пановой оказался в фильме неудержимо болтливым. Слову тесно на узенькой (не зря узенькой!) звуковой дорожке кинопленки. И почти видишь на экране, как вырвалось оно оттуда и пошло перечеркивать изобразительный кадр тревожной кардиограммой болезненного многословия.

Это, конечно, пример чрезвычайный. Но рядовых сколько угодно!

Другой на месте Григория Чухрая развернул бы словесный рассказ в «Сорок первом» о Робинзоне Крузо с упоением. Это ж какой соблазн: на необитаемом острове о необитаемом острове! А как хорош он, этот рассказ, переданный в фильме одними изображениями лиц говорящего и слушающего, быстрыми сменами по-разному освещенных планов, монтажной скороговоркой — без единого слова, языком кино, очень уместным в этом случае языком немого кино! Ведь рассказ-то нужен не зрителю, а Марютке. И зритель видит, как слушает она, как рассказывают ей. Задача и содержание эпизода поняты дотонка точно, и выразительная кинематографическая форма найдена безукоризненно верно.

И как напряженно драматична в «Друзьях и годах» Л. Зорина и В. Соколова сцена встречи Державина и преданного им Лялина в вагоне метро! Сколько можно было бы сказать жестких и жестоких слов... Но великолепно обошлось без них. Герои фильма молчат. Мчится поезд метро, и быстро сменяющие друг друга лучи тоннельных лампочек ложатся на лицо Державина шлепками пощечин; намеренно преувеличены зубовный скрежет закрывающихся дверей вагона, тоскливый вой тронувшегося с места поезда — в них боль и гнев, острота чувств, которыми полна душа, но высказать которые невмоготу. Так они велики, что героям фильма впору помалкивать. За них говорит режиссер, говорит природным языком кино.

А в фильме А. Володина и А. Митты «Звонят, откройте дверь!» торжественный серебряный звук трубы рассказывает о человеке, его времени и образе жизни полнее, краше (да и громче!) всякого слова. Любая звонкая, призывная речь взамен пения пионерского горна неизбежно оказалась бы здесь напыщенной и высокопарной. Вдохновенный же пафос трубы-трибуна захватывает и покоряет своей возвышенной простотой и удивительно чистой искренностью.

Открытая, ничем не стесненная публицистичность, минуя слово, может опираться на многосложные, многослойные, присущие только киноискусству средства художественной выразительности, на его собственный, ему одному свойственный склад речи.

Было время — в противовес и во вред симфонической музыке — отдавалось предпочтение кантатам и ораториям. Кто знает, что там такое внушает безотчетный эмоциональный строй музыки? А вдруг не то? Куда верней полновесное слово; оно само говорит за себя, и славу воздаст, и сообщит идею неукоснительно и однозначно. А музыка... Что ж, пожалуйста, пусть она сопровождает слово, хуже не будет! Такое недоверие к собственному, природному языку музыки было оскорбительно и унизительно.

Нечто подобное происходило и в кино. И держится поныне. Отчасти поэтому иные фильмы разъедены словом, становятся утомительным судоговорением. Хотя, правду сказать, в «Нюрнбергском процессе» Эбби Манна и Стенли Креймера честь и место именно судоговорению. Но это — особая статья, случай, самим замыслом и фактурой картины обусловленный. Как и десятиминутная (одним планом!) речь Чарльза Чаплина в конце «Диктатора»... Но таких особых случаев не так уж много в кино, а говорения попусту немало.

...Да, напомнить бы Бригелле, что его немой отец отменно управлялся и без слов, толково и всем понятно изъяснялся, не избегая никаких тем на свете.

Слава богу, что новоявленный кино-Бригелла языкаст. Хвала ему! Но пусть-ка пользуется он кроме чужих запасов и наряду с ними также и отцовскими (фамильными!) способностями.

ГОРНЫЕ ВЕРШИНЫ

Вот перевод стихотворения Гете «Ночная песнь странника», сделанный мастером русской поэзии Валерием Брюсовым:

На всех вершинах
Покой;
В листве, в долинах
Ни одной
Не дрогнет черты;
Птицы спят в молчании бора.
Подожди только: скоро
Уснешь и ты.

Беспримерный, безупречный перевод! Поразительно точно соблюдены в нем ритмический строй, принцип рифмовки, речевые инверсии подлинника, даже ломка строк... Редко кому удавалось до такой степени оставаться верным в переводе стихотворного текста с одного языка на другой. Но звучат стихи по-русски тяжеловесно, почти неудобочитаемо. Их иноязычная сущность, переводный характер удручающе очевидны.

Кажется, куда как вольным и далеким от подлинника, его буквы и звука был лермонтовский перевод того же стихотворения:

Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листы...
Подожди немного,
Отдохнешь и ты.

Да, размер иной, ритм другой, не в том порядке рифмуются строчки; потеряны уснувшие в лесу птицы, появились образы, которых нет у Гете: ночная тьма, свежая мгла в долинах, дорога, что не пылит... А дух стихотворения трепетно жив и поэтически высок. Читаешь смаху, не спотыкаясь ни на одном слове, знаке препинания. Не переведено стихотворение Гете на русский язык, а прочно освоено оно русской поэзией, кровно принадлежит ей.

Кто думает, читая эти стихи, что это перевод? «Горные вершины» — факт русской поэзии.

Этот пример вспоминается мне каждый раз, когда заходит речь об экранизации. Тоже ведь перевод с одного языка на другой и больше всего похожий именно на перевод поэтический, с новым складом речи, с иным образным строем и ритмом.

Именно так — по-лермонтовски! — переведены бр. Васильевыми на язык кино «Чапаев» Д. Фурманова, М. Донским «Детство» М. Горького, Г. Чухраем «Сорок первый» Б. Лавренева, С. Бондарчуком «Судьба человека» М. Шолохова, Г. Данелией и И. Таланкиным «Сережа» В. Пановой, А. Тарковским и М. Папавой «Иван» В. Богомолова.

Но вот беда — много больше на экране по-брюсовски прилежных переложений романов, повестей и рассказов, твердо хранящих на себе корявую мету иноязычного своего происхождения. И худо не только то, что многие произведения нашей прозы (от «Капитанской дочки» А. Пушкина до «Русского леса» Л. Леонова) не стали подлинным достоянием кино. Худо и то, что делается косноязычным само киноискусство, утрачивает свои отличительные родовые и видовые свойства.

То становится оно бесплодно иллюстративным (например, «Гранатовый браслет» А. Куприна у А. Роома), то вялым, нерасторопным, лишенным сюжетной динамики («Северная повесть» К. Паустовского у Е. Андриканиса), то оборачивается утомительным тянисловом («Свет далекой звезды» А. Чаковского у И. Пырьева).

Так уж повелось, что всякий разговор о трудностях экранизации начинается с сетования по поводу некиих размеров.

— В книге триста с лишним страниц, а в сценарии не смей больше девяноста... Поди умести!

Но вопрос о емкости романа, повести, рассказа и фильма далеко не сводится к такому механическому подсчету страниц и печатных знаков.

Слово в литературе «есть и звук, и картина, и определенное, ясно выговоренное представление» (В. Белинский). А в кино и звук, и картина, и все определенные представления не выговариваются, а присутствуют, показанные самой сущностью своей и образным рядом иного склада. И трудность экранизации вовсе не в сведении некоего количества страниц печатного слова к меньшему, а в нахождении кинематографически точно и целесообразно выказанных представлений, художественно равноценных, равновеликих, равносильных представлениям, выговоренным в прозе.

Разве нужно доказывать, что четверть строки из книги — «он не спал всю ночь»— может быть развернута в фильме на сотню метров, в цепь эмоционально насыщенных, необходимых для познания душевного мира героя ночных его тревог и раздумий; а обстоятельное описание деревенского дома с резными наличниками, нарядным крыльцом, коньком на крыше, цветущим садом вокруг, занимающее в книге несколько страниц,— в кино может быть дано одним кадром, десятиметровой панорамой. Разве нужно напоминать, что совсем не грех отказаться от невидимых «птиц, уснувших в молчании бора», но ввести в кинематографический перевод воочию зримую «не пылит дорога»?! Доводы эти так затвержены, так навязли в зубах, что нет нужды и охоты развивать их.

Но припас я один довод, который, кажется, еще никем не был приведен.

Вышла хорошая книга, и по ней сразу сделали хороший фильм — дело привычное. А что, если, наоборот, допустить обратный пример (хотя такое, по крайней мере у нас, еще не случалось): вышел хороший фильм, а потом автор сценария написал по нему роман или повесть?! Как вы думаете, в романе Катерины Виноградской, посвященном жизни Александры Соколовой, не было бы трехсот с лишним страниц? И столько же в романе Евгения Габриловича «Мечта». А напиши Ежов и Чухрай повесть о солдате Алеше Скворцове, хватило бы им двухсот страниц печатного текста?

По признанию Ч. Чаплина, прежде чем сесть за сценарий «Огни рампы», он, Чаплин, три года работал над рукописью в восемьсот страниц. В ней в форме свободного повествования даны досюжетная предыстория действующих лиц фильма, подробнейшее описание их жизни, взаимоотношений, характеров; большое место занимают лирические и публицистические отступления, авторские думы о своем времени, о судьбах искусства, о природе смешного... По всем жанровым приметам эта рукопись представляет собой роман.

А вот И. Хейфиц создал большой фильм по очень емкому чеховскому рассказу «Дама с собачкой», который у писателя уложился на одиннадцати страницах книжного текста.

Да, фильм-экранизация имеет свои, говоря нынешним словом, параметры.

И на лермонтовские горные вершины перевода удается совершить восхождение тому кинематографическому толмачу повествовательного произведения, кто тверд и крепок в языке кино, думает на этом языке и сны видит на этом языке. (Кажется, именно такая мера считается преподавателями иностранного языка признаком полного владения предметом.)

Только на этих горных вершинах экранизация оказывается художественно самостоятельным произведением, которое, подобно всякому истинному творению искусства, воспринимается, как «изображение всем знакомого, и несмотря на это, всех удивившего и поразившего своею новостью и небывалостью» (В. Белинский). Будто прямо про экранизацию сказано! «Изображение всем знакомого» — то бишь читанного романа, повести; «всех удивившего и поразившего», разумеется, не заново сочиненными поворотами сюжета, а «новостью и небывалостью» самобытного образного строя, выразительного могущества кино.

ДЫМОВ СЕГОДНЯ

Я слышал много бранных слов (попадались они и в статьях) о театральной постановке «Гамлета» в современных костюмах, о зарубежных фильмах «Шинель» или «Анна Каренина», действие которых перенесено в наши дни. Видел же я (вместе с миллионами советских зрителей) только один такой фильм— «Терезу Ракен». И он меня (да и никого, насколько я знаю) не покоробил. Наоборот...

В романе Эмиля Золя рассказана тяжкая история одной любви. Время действия достаточно ясно отнесено к 60-м годам прошлого

столетия. А режиссер Марсель Карне пересказал эту историю как современную нам. При этом опирался он не только на роман, но и на более раннюю версию его сюжета — рассказ Золя «Брак по любви», в котором главные герои не так истеричны, не так издерганы, как в романе. В фильме намеренно, но не назойливо обозначены приметы нашего века, множество частных подробностей, которые начисто были бы невозможны во времена Золя. И не только поток автомашин на улицах, неоновая реклама, музыка по радио... Все это, так сказать, пассивный фон.

Есть в фильме обстоятельства, которые не безучастны к сюжету, деятельно вторгаются в него. В романе Лоран, возлюбленный Терезы, при молчаливом ее согласии топит Камилла Ракена в Сене. В фильме мужа Терезы выбрасывают под откос из мчащегося экспресса. В романе одна лишь старая г-жа Ракен (мать Камилла), парализованная и лишенная речи, догадывается о совершенном преступлении, но ничего ни сказать, ни поделать не может. В фильме есть случайный свидетель убийства — некий солдат, который только что вернулся с «грязной» колониальной войны — окончательно точный намек на недавние 50-е годы, когда Франция вела такую войну. И он, этот свидетель, погибает весьма современно: при столкновении мотоцикла с грузовиком...

И все эти новшества ничего существенного не меняют в жизни героев романа Золя. Они только побочные частности. В фильме безубыточно цел дух романа, не заглохла, не потускнела, трепетно бьется авторская мысль, бередит душу сегодняшнего зрителя своей неотвязной современностью.

Житье обывательское, бездуховное, малый мир беспросветных будней, их каторжное однообразие, которое душит все живое; сырой сумрак лавки, счет да подсчет ежедневной выручки, тоскливая ежевечерняя, наводящая смертную скуку чинная игра в домино, еженощный гнет безлюбовного брака... Жизнь не в жизнь! Оттого-то внезапно вспыхнувшая страстная любовь обретает взрывную силу, уродует чувства, калечит людей, толкает их на преступление.

Оно конечно, драму Терезы Ракен можно было оставить в XIX веке. Почти за столетие мало что изменилось в духовной жизни французского обывателя.

Но, водворенная Марселем Карне в наши дни, эта драма стала острее, потому что, оказывается, дело было не когда-то там, в незапамятные времена, в другой жизни, а может случиться сегодня, по соседству со зрителем, в кругу его современников. И фильм, по сравнению с классическим произведением французской литературы, граждански действеннее, как оно и было некогда. Не о былых делах толкует фильм, о дне нынешнем! Золя вроде бы нисколько не проиграл (разве не так?), а фильм выиграл: внушительнее преподанный им нравственный урок. Если угодно, больнее.

Советское киноискусство не знает примеров такого перенесения действия из прошлых времен в наши дни. И это кажется вполне естественным. Коренным образом преобразились общественный строй, нравственные устои, весь уклад жизни, вся действительность... Об этом и говорить не надо, так проста истина. Ни приключения Чичикова, ни беду с продажей вишневого сада, ни крах дома Артамоновых не пересадишь в нашу современность. Смешно думать об этом.

Но вот, скажем, история гибели доктора Дымова... Так ли уж неуместна, немыслима она в наше время, в нашей среде, сегодня? Нет и не может быть у нынешних Дымовых этаких жен, пустопорожне живущих, по дури своей увлекающихся бог знает чем и не разглядевших рядом человека, необыкновенно одаренного, достойного лучшей участи? Нет уже этой моли? Вывелась подчистую?

Да, спору нет, «Попрыгунья» тревожит совесть современного зрителя и так, как она поставлена в кино С. Самсоновым. Но не думает ли сегодняшний зритель: «так было, минуло, слава богу, кануло ...» И насколько тревожнее, горячее оказалась бы правда, открытая Чеховым, если бы показали нам, что относится она не только к людям, которые жили в давнюю пору. Знаем же мы, что внутренний мир человека преображается не так скоро, ладно и решительно, как облик общества в целом. И что в новом обществе благополучно уцелевают, внешне пристойно выглядят Ольга Ивановна, художник Рябовский и другие. Показать бы их нашими современниками, заняв талант и проницательность у Чехова. Да и восславив его дальновидение.

Что в его рассказе не ужилось бы, кричало против такого фильма? Невнимание среды к одаренному человеку в наше время?

Да полноте!.. А вот извозчика пришлось бы заменить на машину «неотложки». Это да! Иначе объяснить причину заражения Дымова дифтеритом: нынешние врачи не прибегают к тому способу лечения, которым пытался Дымов спасти больного мальчика и заболел сам. Что еще? Скажете, не лежал бы больной Дымов у себя дома; и современная медицина не дала бы человеку умереть от дифтерита... Ну дома, не дома — право, несерьезный разговор. (В рассказе Чехова больной мальчик лежит в больнице, а в фильме, наоборот, Дымов посещает его на дому. И никто не обиделся на такое самоуправство С. Самсонова.) А вот что касается дифтерита... Доктор Коростылев говорит в рассказе, что Дымов умирает от того, что «уже и сердце неважно работает», да и вообще... не в дифтерите дело. Он-то, доктор Коростылев, знает, что говорит. Знаем это и мы.

То немногое и только внешнее, что пришлось бы переиначивать в истории Дымова, право же, меньше и безобиднее насильно внесенного в чеховский рассказ мосфильмовской «Попрыгуньей» сюжетного кренделя: нелепо присочиненной и не нужной никому встречи Коростылева с Ольгой Ивановной в приволжской деревне.

Зато намного стали бы выше гражданский пыл, острота обличения, сила нравственного воздействия фильма о докторе Дымове, который не дедом покойным приходится нынешнему зрителю, а живет с ним на одной улице, кланяется при встрече, лечит в соседней поликлинике; и Ольга Ивановна, бывает, ездит в одном с современным зрителем вагоне дачной электрички, в очереди стоит с ним за билетом на концерт заезжего певца Доменико Модуньи.

В толк не возьму, почему такое невозможно?

Хочу сразу же откликнуться на страдальческий вопль — «Пожалейте классику!» Если экранизация не удалась, если не удалось ее перетолкование — жалеть надо киноискусство, жалеть надо кинозрителя. А классика... Ничего ей не сделается. Еще не было случая (и не будет такого!), чтобы даже самая скверная экранизация подорвала бы доверие к хорошей книге (роману, повести, рассказу), обесценила ее, погубила, выветрила ее из книжной полки. Такая неудача не поруха чести классики, тяжкий убыток только для киноискусства!

Разумеется, будем осторожны, станем прибегать к такому ладу экранизации строго избирательно. Но зачем отвергать его с порога? Зачем держать классиков в загоне прошлого, не пущать их в нашу современность? Ведь обедняем этим, половиним возможности кино чопорной позой. Да, да, это именно поза, а не позиция.

Скажете, незачем занимать у классика, ищите новую версию старого сюжета самостоятельно. Отвечу: во-первых, самостоятельность в этом случае весьма сомнительна; во-вторых, получается не так складно, как у великого писателя. И приведу пример: фильм «День счастья», сделанный не только после «Дамы с собачкой», но и вслед за ней, в том же духе, да не в той силе.

И еще скажете: кинозритель и сам видит в отраженном свете, что́ в экранизации классического произведения современно по мысли, по боли, по строю чувств. Верно! Кинозритель более или менее способен на это. А само кино? И не отраженным светом, а направленным лучом? Повторяю, в избирательных случаях.

Я привел только один пример — с Дымовым. Мог бы еще и еще. Но... говорю об этом ладе экранизации не без пугливой оглядки на вооруженных сверх всякой меры ратоборцев священной неприкасаемости классики. Знаю наперед, не только такую экранизацию, но и саму мысль о ней сочтут кощунственной, приравняют ее к пагубной ереси, которую нужно истребить в зародыше.

А почему?

Откуда такая кардинальская нетерпимость?

СТО МИНУТ

— Очень хороший заголовок придумал Григорий Михайлович Козинцев для своей книги: «Глубокий экран»! Если я когда-нибудь соберусь написать книгу о кино, наверно, назову ее «Сто минут». Это самое хорошее экранное время для самого емкого по содержанию фильма,— сказал мне как-то Иосиф Хейфиц.

— Именно сто минут?

— Ну, не железная клетка. Можно чуть поменьше, чуть побольше... Впрочем, сверх этого «чуть побольше ста минут» начинается обидная тягомотина...

Иосиф Хейфиц еще не написал книги об этом. А напишет, должно быть, уже и не

так назовет ее: после того разговора прошли годы. А вспомнился он мне, когда смотрел картину Г. Чухрая «Жили-были старик со старухой». И «Рабочий поселок» В. Венгерова. И еще...

Сто минут, то есть три тысячи метров, или чуть поменьше, чуть побольше, это, скажем так, испытанная протяженность наших лучших фильмов: «Встречного», «Чапаева», «Депутата Балтики», «Коммуниста», «Баллады о солдате», «Судьбы человека», «Девяти дней одного года» и т. д.

Сокращение любого из этих фильмов на метры и минуты — тяжкий урон художественный. Восстановление эпизодов, в свое время выкинутых жестокой и разумной рукой, получасовая надбавка для того, чтобы разделить фильм на две серии,— такой же тяжкий художественный ущерб.

Представьте себе «Чапаева» без эпизода с казаком Петровичем, который ловит рыбу для ухи. Или без коротенького разговора полковника Бороздина с генералом Толстым. Заметьте, я беру для примера не лучшие по режиссерскому искусству эпизоды. А как много потерял бы «Чапаев» без них!

Когда братья Васильевы кончили съемки фильма, было в нем пять тысяч метров. Начались сокращения. Тысячу метров убрали, не особенно мучась. И одним из первых пал эпизод, в котором Георгий Васильев, игравший небольшую роль каппелевского офицера, пел за роялем «Аллаверды». Потом сокращения пошли с ссорами и взаимными упреками. Сергей Дмитриевич бранил Георгия Николаевича за уступчивость, а тот находил, что Сережа сам губит фильм, упрямо держась за каждый кадр. В конце концов, убрали еще пятьсот метров. Пожертвовали при этом, например, большим и хорошо снятым эпизодом «Сон Фурманова»: каким представляется Фурманову завтрашнее сражение и каким будет он сам в этом сражении... А дальше уже не могли сокращать. Были призваны на помощь друзья. Помнится просмотр с В. Б. Шкловским:

— Что еще выкинуть?

И с И. Н. Певцовым:

— Нельзя, чтобы зритель утомился. Что выкинуть? Где вам становится скучно?

Так обретал «Чапаев» свою гармоническую форму, безупречный ритм, идеальный размер. Так складывался и содержательно насыщенный «Депутат Балтики».

Есть такое латинское слово «лакуна»— впадина, яма, полое место. В переносном смысле лакунами музыканты называют бессодержательные, полые промежутки между основными темами симфонического произведения, пустоты в музыкальном развитии, затяжные «формулы перехода». Полна этих лакун кинематографического развития двухсерийная картина «Жили-были старик со старухой». Распрекрасно уместилась бы, уложилась в сто минут, в одну серию, на что и был рассчитан хороший и емкий по содержанию сценарий В. Дунского и Ю. Фрида.

Как и очень многим, по душе мне «Председатель» Ю. Нагибина и А. Салтыкова. Но не кажется мне, что он вдвое больше по содержанию другого хорошего фильма о председателе колхоза другой поры — «Члена правительства». Вдвое длиннее — это да! И напрасно, без нужды.

Ничем не оправдано нынешнее почти повальное увлечение серийностью. Как раз вовремя напомнить о стократ проверенном в нашем киноискусстве правиле ста минут. Разве не мог А. Довженко тянуть своего «Щорса» на две серии? Мог, материала хватило бы с лихвой. Но не хотел: важнее была густота содержания, дороже — мудрость самоограничения. И «Мы, русский народ» был задуман В. Вишневским в одной серии. Был бы фильм крепкий мускулами, не расслабленный вялыми кинолакунами.

А трилогия о Максиме?.. Нет, это не возражение. Это не трехсерийный фильм, а три фильма о Максиме. И каждый из них внутренне завершен и хорош сам по себе. А в «Тишине» В. Басова нет двух фильмов. Первая серия — безмерно растянутое вступление ко второй, которая сама по себе тоже не фильм. И вторая серия «Рабочего поселка» В. Венгерова не фильм, а довесок к неэкономной первой серии. Правильно заметил Р. Юренев: «реальное время подлинной жизни движется на втором плане фильма быстрее, чем условное время драматических коллизий». Действие «Рабочего поселка» растягивается в длину, во времени — поэтому и фильм двухсерийный, а не потому, что действие развивается вширь и вглубь.

Сто минут — или чуть поменьше, чуть побольше — тем хороши для большого фильма, киноромана, что требовательно настаивают на строжайшем отборе материала, на создании упругого ритма повест-

вования, на его насыщенной содержательности, что они неотступно враждебны разряженности, полости, пустотам, вытесняют их безжалостно, сосредоточивают на главном. И — что очень важно — побуждают к поискам точных, единственно верных на каждый случай выразительных средств, зовут к оснащению киноязыка новым словом, к деятельной изобретательности.

И то сказать, поветрию на трехчасовое кино положили начало известные зарубежные фильмы, которые толкуют о непознаваемости душевных движений, о темной и безотчетной силе подсознания, самоценного и самосильного. Да и вообще о непостижимости не только причудливого мира чувств, но материального мира яви, времени и пространства. Фильмы этого толка и должны быть — это в их природе, в их эстетической программе — бесформенными, расплывчатыми, безотносительными к экранному времени.

А время, говорит передовая философия нашего века, материально, вещественно... Тем больше оснований утверждать, что материально, вещественно время, измеренное и организованное кинопленкой. Тем больше оснований требовать, чтобы оно было плотным и тугим в кино, весомым и напряженным.

ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ ФИЛЬМ?

А что это такое — телевизионный фильм? В чем его неповторимое своеобразие, безусловные особенности, отличительные черты, пределы, явные приметы, неоспоримые, доказанные на деле?

Никто не знает этого, кроме теоретиков ТВ.

Разумеется, очень хорошо, полезно и даже красиво, когда теория опережает практику, учит ее. Но в суетной спешке теоретики ТВ забегают далеко вперед и, потеряв из виду сегодняшний телеэкран, определяют и формулируют напропалую. Ставят опознавательные вехи, дорожные знаки, толком не изучив грунта, метят бакены и буи, не исследовав течения и отмели.

На словах — твердо предначертаны, вымощены и укатаны счастливые пути, а на деле — еще не выявились те совершенно очевидные особенности, которые непреложно вписываются именно и только в телевизионный фильм и немыслимы нигде, как в ТВ. И телевизионный фильм (точнее — то, что пока так называется) бредет куда-то к еще не осознанной цели по бездорожью, безбожно петляя и сбиваясь с ноги, иной раз терпя бедствие.

Сиюминутность действия, эффект присутствия, обращенность не ко всем зрителям сразу, а к каждому в отдельности — черты, приписанные ТВ, ничего не значат, когда относят их к телевизионному фильму. И уж совсем ни к чему заявлять, будто «телевидение ломает старые рамки представлений о возможностях и формах киноискусства, открывает... почти не ограниченные творческие возможности» (так писал В. Хотинов в «Искусстве кино», 1965, № 8). Такое можно сказать только сгоряча.

А вот действительная история вопроса о телевизионном фильме.

Когда вышел сделанный Ф. Эрмлером «Из Ясной Поляны в Нью-Йорк», раздались уверенные голоса:

— Вот он — телевизионный фильм!

А никакого фильма не было. Мастер киноискусства показал отличный образец дотонка продуманной и ладно организованной телепередачи, какие попросту хотелось бы видеть каждый день. Очень скромно держась в сторонке, телевизионный диктор А. Шилова представила нам людей необычайной судьбы, помогла им разговориться, рассказать о себе, о пережитом, предъявить любопытные документы... Что из того, что на этот раз передача была снята на кинопленку. Не в пленке же дело?!

Потом появилась «Аппассионата» Ю. Вышинского, и снова все возрадовались:

— Это уже наверняка телевизионный фильм в чистом виде!

Но кинопрокат догадался выпустить «Аппассионату» на большой экран, и сразу обнаружилось, что это неполнометражный фильм, посвященный эпизоду из жизни В. И. Ленина. Никаких, решительно никаких отличительных и исключительно телевизионному фильму свойственных черт. Да и в чем они? В краткости метража? В частном характере обрисованного события? Конечно же, нет! Вопрос о собственно телевизионности фильма остался невыясненным.

Несколько позже был объявлен образцом телевизионного фильма «Вызываем огонь на себя», поставленный С. Колосовым в четырех сериях. На этот раз за собственно телевизионность была принята не краткость,

а, наоборот, длина... И «Вызываем огонь на себя» — действительно очень длинный («отменно длинный, длинный, длинный») кинофильм, который, однако, был бы невозможен в качестве кинофильма по своему... качеству. Не выдержал бы соревнования с рядовыми произведениями киноискусства: не очень-то строго отобран материал, не очень складно организовано внутриэпизодное развитие, операторски снят хуже, чем надо бы в кино, актеры (за исключением Л. Касаткиной, Р. Быкова, Б. Чиркова, О. Ефремова) подобраны с меньшим тщанием. Да еще вот что: привлечено к исполнению ролей много неактеров. Но такое случалось и в кино. И, стало быть, не в этом телевизионность. А в чем?

Никак не подобраться к разгадке тайны.

О переданном по ТВ рассказе Т. Тэсс «Перестань, Мадлен!» одни говорили, что это весьма удачный телефильм, другие — весьма удачный телеспектакль. Так неясны родовые очертания, зыбки границы, туманны представления о том, что есть что.

Корреспонденты газеты «Советская культура» (В. Вильчек и В. Деревицкий) привели слова учительницы из поселка Киргили Р. Зайцовской:

«Если в программе написано «телефильм», «телеспектакль», то почти наверняка знаешь, что хуже, слабее, чем кинофильм или спектакль в театре».

И актриса Л. Касаткина в той же газете (несколькими днями раньше) писала, что всему виною «студийная сутолока и отчаянная спешка» при постановке телеспектаклей и телефильмов. И выходит, что не будь этих напастей, каждый телеспектакль был бы хорошим спектаклем и каждый телефильм — хорошим кинофильмом! Как говорится, гм-гм...

Зарубежный опыт? Хорошие, содержательные, глубокие по мысли и отточенные по форме телевизионные представления (как бы они ни именовались — телефильмами, телеспектаклями) переносятся на большой экран (с лучшими исполнителями и большими затратами), оказываются хорошими кинофильмами. Так было с «Двенадцатью разгневанными мужчинами», «Марти», «Мари-Октябрь»... А менее удачные так и гаснут на телеэкране. Не правда ли?

Что же такое собственно телевизионный фильм? С точки зрения эстетической, по явному художественному своеобразию? По мне, его, телевизионного фильма, еще нет. И торопить его появление беспочвенными умозаключениями нужды нет. ТВ слишком молодое дело, чтобы требовать от него окончательных решений. Пусть ищет. А мы будем прощать его просчеты и не станем понапрасну раздувать успехи. С определениями и формулировками не надо спешить, как бы не насмешить.

Добра от теоретизирования в отрыве от нынешнего художественного уровня ТВ никакого. Побольше бы нашему ТВ художественно полноценных представлений, точных по замыслу и его исполнению. А что спектакль, что фильм и когда и как образуется свое лицо телевизионного фильма — погодим, поглядим...

Тот, кто очень старается делать лицо, делает гримасу.

«ВОПРОСАМ КИНОИСКУССТВА» — ДЕСЯТЬ ЛЕТ

В ближайшее время выходит в свет десятая книга ежегодника «Вопросы киноискусства», который выпускает Институт истории искусств.

Заведующий сектором кино института, ответственный редактор «Ежегодника» С. Фрейлих нам рассказал:

— Наряду с индивидуальными монографиями сектор издает коллективные труды, среди них «Вопросы киноискусства» имеют для нас особое значение, ибо это издание постоянное. Цель его — обобщение опыта современного кино, осмысление его истории, его связей с прогрессивным киноискусством мира. Конечно, эта задача не под силу сравнительно небольшому коллективу сотрудников сектора, и естественно, что мы систематически приглашаем выступать на наших страницах видных советских критиков, теоретиков и мастеров кино. Желанными авторами являются у нас и наши зарубежные коллеги.

Очередной, десятый выпуск «Вопросов киноискусства» открывается статьей А. Караганова, посвященной проблемам восприятия кино современным зрителем. Режиссеры С. Юткевич и А. Тарковский делятся своим опытом и мыслями о природе современного киноискусства. Основная часть сборника посвящена вопросам теории. Проблемы жанров кино ставит статья С. Фрейлиха, о звуко-зрительном синтезе рассказывает Н. Милев (Болгария).

В споры о документализме в киноискусстве включаются своими статьями Я. Варшавский, Н. Абрамов, А. Ковач (Венгрия). О новых принципах музыкального оформления фильма пишут В. Васина-Гроссман, И. Шилова, Л. Козлов.

Сборник продолжает публиковать статьи по проблемам истории кино. Параллельно с работой над четырехтомной «Историей советского кино» (рукописи трех томов уже находятся в издательстве «Искусство») мы публиковали в наших сборниках статьи, каждая из них излагала концепцию определенного периода — этим мы как бы выносили на обсуждение целесообразность концепции и структуры очередного тома, над которым шла работа. В новом выпуске, о котором идет речь, публикуется статья С. Дробашенко и Ю. Ханютина о кино 40-х годов. В этом же разделе появится исследование Н. Зоркой «Ю. Тынянов и кино».

В разделе зарубежного кино мы печатаем статью И. Рубановой о творчестве Микеланджело Антониони.

Сейчас мы формируем очередную, одиннадцатую книгу «Вопросов киноискусства». Естественно, в этот знаменательный для всех нас год мы попытаемся внести свой посильный вклад в осмысление пути развития нашего кино за 50 лет существования Советской власти.

Мы знакомим читателей нашего журнала со статьей режиссера Андрея Тарковского, публикуемой в десятом выпуске «Вопросов киноискусства».

Андрей ТАРКОВСКИЙ

Запечатленное время

Я не хотел бы никому навязывать свою точку зрения на кинематограф. Я не имею права на это; я рассчитываю на то, что у каждого, к кому я обращаюсь, а обращаюсь я к тем, кто знает и любит кино, есть собственные соображения, свои взгляды на принципы творчества и восприятия в этой области искусства.

В нашей профессии и вокруг нее существует масса предрассудков. Я имею в виду не традиции, а именно предрассудки, штампы мышления, общие места, которые обычно возникают вокруг традиций и которыми любая традиция постепенно обрастает. Но достигнуть чего-либо в области искусства можно только в том случае, если ты свободен от этих предрассудков. Следует выработать собственную позицию, свою точку зрения — перед лицом здравого смысла, разумеется, и хранить ее во время работы как зеницу ока.

Кинорежиссура начинается не в момент обсуждения сценария с драматургом, не в работе с актером и не в общении с композитором, но в тот момент, когда перед внутренним взором человека, делающего фильм и называемого режиссером, возник образ этого фильма: будь то точно детализированный ряд эпизодов или только ощущение фактуры и эмоциональной атмосферы, должное быть воссозданным на экране. Кинематографист, который ясно видит свой замысел и затем, работая со съемочной группой, умеет довести его до окончательного и точного воплощения, может быть назван режиссером. Однако все это еще не выходит за рамки чистой профессиональности, за рамки ремесла. В этих рамках заключено многое, без чего искусство не может осуществить себя, но этих рамок недостаточно, чтобы режиссер мог быть назван художником.

Художник начинается тогда, когда в его замысле или уже в его ленте возникают свой особый образный строй, своя система мыслей о реальном мире, и режиссер представляет ее на суд зрителя, делится ею со зрителем, как своими самыми заветными мечтами. Только при наличии собственного взгляда на вещи, становясь своего рода философом, он выступает как художник, а кинематограф — как искусство...

Когда говорят о специфических закономерностях искусства кино, то чаще всего кинематограф сопоставляют с литературой. На мой взгляд, необходимо как можно глубже понять и выявить взаимодействие литературы и кино, чтобы яснее отделить одно от другого и больше уже их не смешивать. В чем сходны и родственны литература и кинематограф? Что их объединяет?

Вернее всего, несравненная свобода, с какой художники имеют возможность обращаться с материалом, предоставляемым действительностью, последовательно организовывать этот материал. Определение это может показаться чрезмерно широким и общим, но, как мне кажется, оно вполне объемлет то, в чем кино и литература сходны. Далее возникают непримиримые различия, которые вытекают из принципиальной разницы между словом и экранным изображением.

Вопрос о специфике кино с давних пор и по сей день не имеет единого и общеобязательного решения. Существует множество различных взглядов, которые сталкиваются между собой и — что значительно хуже — смешиваются, создавая эклектический хаос. Каждый из нас может по-своему понимать, ставить и решать вопрос о специфике кино. Но в любом случае возникает необходимость в строгой концепции, которая позволила бы сознательно творить. Ибо творить, не осознавая законов своего искусства, попросту невозможно.

Что же такое кино, какова его специфика, как я ее себе представляю и как я, исходя из нее, представляю кино, его возможности, его средства, его образы — не только в формальном отношении, но и, если угодно, в нравственном?

Мы до сих пор не можем забыть гениальный фильм, показанный еще в прошлом веке, фильм, с которого все и началось,— «Прибытие поезда». Этот всем известный люмьеровский фильм был снят просто в силу того, что были изобретены съемочная камера, пленка и проекционный аппарат. В этом зрелище, длящемся всего полминуты, изо-

---

Печатается с небольшими сокращениями.

бражены освещенный солнцем участок вокзального перрона, гуляющие господа и дамы и поезд, приближающийся прямо на камеру из глубины кадра. По мере того как поезд приближался, в зрительном зале начиналась паника: люди вскакивали и убегали. Мне кажется, что в тот момент и произошло рождение киноискусства. Не просто кинотехники и не только нового способа репродукции мира, нет. Родился новый эстетический принцип.

Принцип этот заключается в том, что впервые в истории искусства, впервые в истории культуры человек нашел способ непосредственно з а п е ч а т л е т ь в р е м я. И одновременно — возможность сколько угодно раз воспроизвести протекание этого времени на экране, повторить его, вернуться к нему. Человек получил в свои руки матрицу р е а л ь н о г о в р е м е н и. Увиденное и зафиксированное, время смогло теперь быть сохраненным в металлических коробках надолго (теоретически — бесконечно).

Именно в этом смысле первые люмьеровские фильмы таили в себе гениальность эстетического принципа. А сразу после них кинематограф пошел по мнимохудожественному пути, который был ему навязан, по пути, наиболее верному с точки зрения обывательского интереса и выгоды. В течение двух десятилетий были «экранизированы» чуть ли не вся мировая литература и огромное количество театральных сюжетов. Кинематограф был использован как способ простой и соблазнительной фиксации театрального зрелища. Кино пошло тогда по ложному пути, и нам нужно отдать себе отчет в том, что печальные плоды этого мы пожинаем до сих пор. Я даже не говорю о беде иллюстративности: главная беда была в отказе от художественного использования самой ценной возможности кинематографа: возможности запечатлеть реальность времени.

Итак, кино есть прежде всего запечатленное время. Но в какой форме время запечатлевается кинематографом? Я определил бы эту форму как ф а к т и ч е с к у ю. В качестве факта могут выступать и событие, и человеческое движение, и любой реальный предмет, причем этот предмет может представать в неподвижности и неизменности (поскольку эта неподвижность существует в реально текущем времени).

В этом, по-моему, и нужно искать корень специфики киноискусства. Из всех других искусств относительно близким к кино оказывается музыка: в ней проблема времени также принципиальна. Но решается она там совершенно иначе: жизненная материальность в музыке находится на грани своего полного исчезновения. А сила кинематографа как раз в том и состоит, что время берется в реальной и неразрывной связи с самой материей действительности, окружающей нас вседневно и всечасно.

В р е м я, з а п е ч а т л е н н о е в с в о и х ф а к т и ч е с к и х ф о р м а х и п р о я в л е н и я х, — вот в чем заключается для меня главная идея кинематографа и киноискусства. Эта идея позволяет мне думать о богатстве неиспользованных возможностей кино, об его колоссальном будущем. Исходя из нее, я и строю свои рабочие гипотезы, практические и теоретические.

Зачем люди ходят в кино? Что приводит их в темный зал, где они сидят и в течение полутора часов наблюдают игру теней на полотне? Поиск развлечения? Потребность в наркотике? Действительно, во многих странах существуют тресты и концерны развлечений, эксплуатирующие и кинематограф, и телевидение, и многие другие виды зрелищ. Но не из этого следует исходить, а из принципиальной сущности кино, связанной с человеческой потребностью в освоении и осознании мира. Я думаю, что нормальное стремление человека, идущего в кино, заключается в том, что он идет туда за в р е м е н е м — за потерянным ли или за не обретенным доселе. Человек идет туда за жизненным опытом—потому что кинематограф, как ни одно из искусств, расширяет, обогащает и концентрирует фактический опыт человека, но при этом он его не просто обогащает, а делает д л и н н е е, значительно длиннее, скажем так. Вот в чем действительная сила кино — а не в «звездах», не в шаблонных сюжетах, не в развлекательности.

В чем же суть авторской работы в кино? Условно ее можно определить как ваяние из времени. Подобно тому как скульптор берет глыбу мрамора и, внутренне чувствуя черты своей будущей вещи, убирает все лишнее, кинематографист из «глыбы времени», охватывающей огромную и нерасчлененную совокупность жизненных фактов, отсекает и отбрасывает все ненужное, оставляя лишь то, что должно стать элементом будущего фильма, то, что должно будет выясниться в качестве слагаемых образа.

Говорят, что кино есть искусство синтетическое, что оно основано на соучастии многих смежных искусств, как-то: драмы, прозы, актерского творчества, живописи, музыки и т. д. Но на деле оказывается, что эти искусства своим «соучастием» способны так страшно ударить по кинематографу, что он может мгновенно превратиться в эклектическую неразбериху или (в лучшем случае) в мнимую гармонию, где нельзя найти действительную душу кинематографа, потому что она именно в этот момент и погибает. Стоит раз и навсегда уяснить, что кино не должно быть простым сочетанием принципов разных смежных искусств, и уже после этого можно решать вопрос о том, что же такое синтетичность киноискусства. Кинематографический образ не получится из сложения хода литературной мысли с живописной пластикой — возникнет эклектичность либо невыразительная, либо высокопарная. Также и законы движения и организация времени в фильме не должны подменяться законами сценического времени.

Время в форме факта!— я снова напоминаю об этом. Идеальным кинематографом мне представляется хроника: в ней я вижу не способ съемки, а способ восстановления, воссоздания жизни.

Я однажды записал на магнитную ленту случайный диалог. Люди разговаривали, не зная, что их записывают. Потом я прослушал запись и подумал: насколько же это гениально «написано» и «сыграно»! Логика движения характеров, чувства, энергия — как это все ощутимо! Как звучат голоса, какие прекрасные паузы... Никакой Станиславский не мог бы оправдать эти паузы, а Хемингуэй выглядит претенциозным и наивным в сравнении с тем, как был «построен» этот диалог...

Идеальный случай работы над фильмом рисуется мне следующим образом. Автор берет миллионы метров пленки, на которой последовательно, секунда за секундой, день за днем и год за годом прослежена и зафиксирована, например, жизнь человека от рождения до самой смерти, и из всего этого в результате монтажа получает две с половиной тысячи метров, то есть полтора часа экранного времени. (Интересно также представить себе, что эти миллионы метров побывали в руках у нескольких режиссеров, и каждый сделал свой фильм — насколько они будут отличаться один от другого!)

И хотя в действительности иметь эти миллионы метров невозможно, «идеальное» условие работы не так уж нереально, к нему можно и следует стремиться. В каком смысле? Дело заключается в том, чтобы отбирать и соединять куски последовательных фактов, точно зная, видя и слыша, что между ними находится, что за непрерывность их связывает. Это и есть кинематограф. А в ином случае мы легко сойдем на путь привычной театральной драматургии, на путь создания сюжетной конструкции, исходя из заданных характеров. Кино не должно быть свободно в отборе и соединении фактов, взятых из сколь угодно протяженной и широкой «глыбы времени». При этом я вовсе не хотел бы сказать, что нужно неотступно следовать за определенным человеком. На экране логика поведения человека может переходить в логику совершенно других (посторонних, казалось бы) фактов и явлений, и взятый вами человек может исчезнуть с экрана, замещаясь чем-то совсем иным, если это необходимо для той идеи, которая руководит автором в его обращении с фактами. Можно, например, сделать фильм, в котором вообще не будет сквозного героя — персонажа, а все будет определяться «ракурсом» человеческого взгляда на жизнь.

Кинематограф способен оперировать любым фактом, распространенным во времени, он способен отбирать из жизни все, что угодно. То, что в литературе оказывается частной возможностью, особым случаем (например, «документальные» вступления и завершающий «L'envoi» в книге рассказов Хемингуэя «В наше время»), для кинематографа есть проявление его основных художественных законов. Все, что угодно! Это «все, что угодно» было бы неорганичным для ткани романа, для ткани пьесы, а для фильма же оно оказывается наиболее органичным.

Сопоставить человека с бесконечной средой, сличить его с несчетным числом людей, мимо него и вдали от него проходящих, соотнести человека со всем миром — вот смысл кинематографа!

Существует термин, который уже превратился в трюизм: «поэтическое кино». Под ним подразумевается кинематограф, который в своих образах смело отдаляется от той фактической конкретности, картину которой дает реальная жизнь, и вместе с тем утверждает свою собственную конструктивную цельность. Но мало кто задумывается о том, что

в этом таится опасность. Опасность для кинематографа отдалиться от самого себя. «Поэтическое кино», как правило, рождает символы, аллегории и прочие фигуры этого рода, а они-то как раз и не имеют ничего общего с той образностью, которая, естественно, присуща кинематографу.

Здесь я хотел бы сделать еще одно необходимое уточнение. Если время в кино предстает в форме факта, то факт дается в форме прямого, непосредственного наблюдения над ним. Главным формообразующим началом кинематографа, пронизывающим его от самых мельчайших клеточек, является н а б л ю д е н и е.

Всем нам известен традиционный жанр старой японской поэзии — хокку. Примеры хокку приводил Эйзенштейн:

Старинный монастырь.
Холодная луна.
Волк лает.

В поле тихо.
Бабочка летает.
Бабочка уснула.

Эйзенштейн видел в этих трехстишиях образец того, как три отдельных элемента в своем сочетании дают переход в новое качество. Меня же привлекают в хокку чистота, тонкость и слитность наблюдения над жизнью.

Удочки в волнах
Чуть коснулась на бегу
Полная луна.

Выпала роса,
И на всех колючках терна
Капельки висят.

Ведь это чистое наблюдение! Его меткость, его точность заставляют людей даже с самым неизощренным восприятием почувствовать силу поэзии и ощутить тот, простите за банальность, жизненный образ, который был схвачен автором.

И хотя я очень настороженно отношусь к аналогиям, связанным с другими искусствами, данный пример из поэзии кажется мне близким к истине кинематографа.

Поэтичность фильма рождается из непосредственного наблюдения над жизнью — вот, на мой взгляд, настоящий путь кинематографической поэзии. Потому что кинообраз по сути своей есть наблюдение над фактом, протекающим во времени.

Есть фильм, который предельно далек от принципов непосредственного наблюдения,— это «Иван Грозный» Эйзенштейна. Фильм этот не только в своем целом представляет иероглиф, он сплошь состоит из иероглифов, крупных, мелких и мельчайших, в нем нет ни одной детали, которая не была бы пронизана авторским замыслом или умыслом. (Я слышал, что сам Эйзенштейн в одной из лекций даже иронизировал над этой иероглификой, над этими сокровенными смыслами: на доспехах Ивана изображено солнце, а на доспехах Курбского — луна, поскольку сущность Курбского в том, что он «светит отраженным светом»...) Тем не менее картина эта удивительно сильна своим музыкально-ритмическим построением. Чередование монтажных кусков, смена планов, сочетание изображения и звука — все это разработано так тонко, так строго и так закономерно, как разрабатывает себя только музыка. Поэтому «Иван Грозный» и действует так убедительно: во всяком случае, на меня эта картина именно своим ритмом произвела совершенно ошеломляющее, завораживающее действие. А в построении характеров, в конструкции пластических образов, в атмосфере «Иван Грозный» настолько приближается к театру (к музыкальному театру), что даже перестает, с моей сугубо точки зрения, быть произведением кинематографа; фильмы, сделанные Эйзенштейном в 20-е годы, и прежде всего «Потемкин», были совсем иными.

Итак, кинообраз в основе своей есть наблюдение жизненных фактов во времени, организованное в соответствии с формами самой жизни и с ее временны́ми законами. Наблюдения подлежат отбору; ведь мы оставляем на пленке только то, что имеет право быть слагаемыми образа. При этом кинематографический образ нельзя делить и членить вразрез с его временно́й природой, нельзя изгонять из него текущее время. Образ становится подлинно кинематографическим при том (среди всех прочих) обязательном условии, что не только он живет во времени, но и что время живет в нем, начиная с отдельно взятого кадра.

Любой «мертвый» предмет — стол, стул, стакан,— взятый в кадре отдельно от всего, не может быть представлен вне протекающего времени, как бы с точки зрения отсутствия времени*.

---

* Польский оператор Ежи Вуйцик говорит о том, что время в фильме связано с «температурой рассказа», что чувство ритма невероятно много значит, и еще вот что: «фактуры органически связаны с ритмом, со временем, с наблюдением. Для меня лично очень важен момент наблюдения за изменениями материи во времени».

И надо сказать, что это умение передавать меняющуюся «патину» времени — одна из самых интересных сторон в работах Вуйцика («Эроика», «Пепел и алмаз», «Мать Иоанна от ангелов», «Самсон»).

Отступление от этого условия сразу же создает возможность тащить в фильм огромное количество орудий и атрибутов любого соседнего искусства. С их помощью можно делать даже очень эффектные фильмы, но с точки зрения кинематографической формы они будут реакционными, ибо пойдут вразрез с естественным развитием природы, сущности и возможностей кино.

Ни одно искусство не может сравниться с кинематографом в той силе, точности и жесткости, с какими он передает ощущение факта и фактуры, живущих и меняющихся во времени. И поэтому меня особенно раздражают претензии нынешнего «поэтического кино», приводящие к отрыву от факта, от реализма времени, рождающие вычурность и манерность.

Современный кинематограф имеет внутри себя несколько основных тенденций развития формы, но не случайно так выделяется и так привлекает умы та из них, которая тяготеет к хроникальности. Она очень важна, она многое обещает, и потому ей часто стремятся подражать, вплоть до прямых подделок и передразниваний. Но не в том смысл настоящей фактичности и настоящей хроникальности, чтобы снимать с рук, трясущейся камерой, нерезко даже (оператор, видите ли, не успел поставить объектив на фокус) и так далее в том же роде. Суть не в том, как поставлена или не поставлена камера, суть в том, чтобы то, что вы снимаете, передавало конкретную и неповторимую форму развивающегося факта. Нередко кадры, снятые как будто бы небрежно, по существу своему не менее условны и не менее напыщенны, чем тщательно выстроенные кадры «поэтического кино» с их нищенской символикой: и там и здесь пресекается конкретное жизненное и эмоциональное содержание снимаемого объекта.

Мне думается, что нужно также очень внимательно разобраться в одном вопросе, который возникает и перед нами, режиссерами, и перед теоретиками кино. Это проблема так называемой условности.

Нужно различить условности действительные для искусства и условности мнимые, которые скорее можно назвать предрассудками.

Одно дело — условность, характеризующая специфику данного вида искусства: например, как живописец неизменно имеет дело с цветом и с соотношениями цвета на плоскости холста.

И другое дело — условность мнимая, которая вырастает из чего-либо преходящего, например из поверхностного понимания сути кинематографа, или из временных ограничений в выразительных средствах, или просто из привычек и штампов, или из умозрительного подхода к искусству. Сравните внешне понятную условность «рамок кадра» и живописного полотна. Так рождаются предрассудки.

Одна из очень серьезных и закономерных условностей кинематографа заключается в том, что экранное действие должно развиваться последовательно, несмотря на реально существующие понятия одновременности, ретроспекции и проч. Для того чтобы передать одновременность и параллельность двух или нескольких процессов, неизбежно приходится приводить их к последовательности, передавать их в последовательном монтаже. Другого пути нет, и кинематограф тяготел к этому всегда. В фильме Довженко «Земля» кулак стреляет в героя, и для того чтобы передать выстрел, режиссер сталкивает кадр внезапного падения героя с другим кадром, параллельным — где-то в поле кони испуганно подняли головы,— а потом снова следует возвращение к месту убийства. Для зрителя эти кони, поднявшие головы, были опосредованной передачей раскатившегося звука. Когда же кинематограф стал звуковым, надобность в таком роде монтажа отпала. И нельзя ссылаться на гениальные кадры Довженко для того, чтобы оправдать ту легкость, с которой в нынешнем кино без надобности прибегают к «параллельному» монтажу. Вот человек падает в воду, а в следующем кадре, условно говоря, «смотрит Маша». В этом чаще всего нет необходимости, такие кадры выглядят как рецидив поэтики немого кино. Это вынужденная условность, превращенная в предрассудок, в штамп.

Развитие техники кино в последние годы породило (или возродило) соблазн: делить широкий кадр на две или несколько частей, в которых одновременно (симультанно) можно показать два или несколько параллельно происходящих действий. С моей точки зрения, это ложный путь, это выдумывание условности, для кино неорганичной.

Некоторым критикам ужасно хочется видеть кинематографическое зрелище, показываемое одновременно на нескольких — например, на шести!— экранах. Представьте себе это, и вы поймете, что это абсурд. Дви-

жение кинокадра имеет свою природу, отличную от музыкального звука, и «полиэкранное» кино в этом смысле надо сравнивать не с аккордом, не с гармонией, не с полифонией, а уж скорее — с одновременным звучанием нескольких оркестров, каждый из которых исполняет разную музыку. Кроме сумбура, вы не увидите ничего, законы вашего восприятия будут нарушены, и перед автором полиэкранного фильма неизбежно возникает задача как-то приводить одновременность к последовательности, то есть создавать специально для каждого случая хитроумную систему условностей. И это будет все равно, что трогать правой рукой свою правую ноздрю, обводя руку вокруг левого уха. Не лучше ли твердо усвоить простую и закономерную условность кино как последовательного изображения и прямо исходить из этой условности? Человек же попросту не может наблюдать несколько действий одновременно, это вне его психофизиологии.

Следует различать естественные условности, на которых основывается специфика данного вида искусства, условности, определяющиеся разницей между реальной жизнью и специфически-ограниченной формой данного искусства,— и мнимые, выдуманные, непринципиальные условности, оборачивающиеся либо рабством перед штампами, либо безответственным фантазированием, либо заимствованием специфических принципов у смежных искусств.

Если угодно, одна из важнейших условностей кино в том и состоит, что кинообраз может воплощаться только в фактических, натуральных формах видимой и слышимой жизни. Изображение должно быть натуралистично. Говоря о натуралистичности, я не имею в виду натурализм в ходячем литературоведческом смысле слова (то, что вокруг Золя, и тому подобное), я подчеркиваю характер чувственно-воспринимаемой формы кинообраза.

Мне могут сказать: а как же тогда быть с авторской фантазией, с миром внутренних представлений человека, как воспроизводить то, что человек видит «внутри себя» — всякого рода сновидения, ночные и «дневные»?..

Я отвечу: это вполне возможно. Но только при одном условии: «сновидения» на экране должны складываться из тех же четко и точно видимых, натуральных форм самой жизни. У нас же поступают так: снимают нечто рапидом или сквозь туманный слой, или употребляют старозаветное каше, или вводят музыкальные эффекты — и зритель, уже приученный к этому, сразу реагирует: ага, это он вспоминает! это ей снится! Но ведь такими способами таинственного размазывания мы не достигнем настоящего кинематографического впечатления снов или воспоминаний. Кинематографу нет дела, не должно быть дела до заимствованных театральных эффектов. Что же нужно? Нужно прежде всего точно знать, какой сон приснился вашему герою. Нужно точно знать реальную, фактическую подоплеку этого сна: видеть все те элементы реальности, которые преломились в бодрствующем среди ночи слое сознания (или которыми оперирует человек, воображая себе какую-то картину). И нужно точно, без затуманиваний и без внешних ухищрений, передать все это на экране. Мне снова могут сказать: как же быть со смутностью, неясностью, невероятностью сна? Я отвечу: для кинематографа так называемая «смутность» и «несказанность» сна не означает отсутствия четкой картины; это есть особое впечатление, которое производят логика сна, необычность и неожиданность в сочетании и столкновении вполне реальных элементов. Их же нужно видеть и показывать с предельной точностью. Кинематограф самою своей природой обязан не затушевывать реальность, а выявлять ее. (Кстати, самые интересные и самые страшные сны — это те, из которых вы помните все, вплоть до мельчайших деталей.)

Мне хочется еще и еще раз напомнить о том, что непременное условие любого пластического построения в фильме и его необходимый конечный критерий заключаются каждый раз в жизненной подлинности, в фактической конкретности. Отсюда и возникает неповторимость, а не из того, что автор нашел особое пластическое построение и связал его с загадочным поворотом своей мысли, дал ему «от себя» какой-то смысл. Так рождаются символы, которые с легкостью переходят в общее употребление и превращаются в штампы.

Чистота кинематографа, его незаменимая сила проявляются не в символической остроте образов (пусть самой смелой), а в том, что эти образы выражают конкретность и неповторимость реального факта.

В фильме Бунюэля «Назарин» есть эпизод, действие которого происходит в деревушке, где свирепствует чума. Иссушенной,

каменистой, сложенной из известняка. Что делает режиссер для того, чтобы добиться впечатления выморочности? Мы видим пыльную дорогу, снятую вглубь, и два ряда уходящих в перспективу домов, снятых в лоб. Улица упирается в гору, поэтому неба не видно. Правая часть улицы в тени, левая освещена солнцем. Улица совершенно пуста. Посередине дороги — из глубины кадра — прямо на камеру идет ребенок и волочит за собою белую, ярко-белую простыню. Камера медленно движется на операторском кране. И в самый последний момент — перед тем как этот кадр сменится следующим — поле кадра вдруг перекрывается опять-таки белой тканью, мелькнувшей в солнечном свете. Казалось бы, откуда ей взяться? Может быть, это простыня, которая сушится на веревке? И тут вы с удивительной силой ощущаете «дуновение чумы», схваченной прямо-таки невероятным образом, как медицинский факт.

Еще один кадр. Из фильма Куросавы «Семь самураев». Средневековая японская деревня. Идет схватка всадников с пешими самураями. Сильный дождь — все в грязи. На самураях старояпонская одежда, высоко обнажающая ноги, залепленные грязью. И когда один из самураев, убитый, падает — мы видим, как дождь смывает эту грязь, и его нога становится белой. Белой, как мрамор. Человек мертв! — это образ, который есть факт. Он чист от символики, и это образ.

А может быть, он получился случайно — актер бегал, потом упал, дождь смыл грязь, а уже мы воспринимаем это как режиссерское откровение?

В связи со всем этим — о мизансцене. В кинематографе мизансцена, как известно, означает форму размещения и движения выбранных объектов по отношению к плоскости кадра. Для чего мизансцена служит? На этот вопрос вам в девяти случаях из десяти ответят: она служит для того, чтобы выразить смысл происходящего. И все. Но ограничивать только этим назначение мизансцены нельзя, потому что это значит становиться на путь, который ведет в одну сторону — в сторону абстракций.

Де Сантис в финальной сцене своей картины «Дайте мужа Анне Заккео» поместил, как все помнят, героя и героиню по обе стороны металлической решетки забора. Эта решетка так прямо и говорит: вот эта пара разбита, счастья не будет, контакт невозможен. Получается, что конкретная, индивидуальная неповторимость события приобретает банальнейший смысл из-за того, что ему придана тривиальная, насильственная форма. Зритель сразу ударяется в «потолок» мысли режиссера. Но беда в том, что многим зрителям такие удары становятся приятны, от них становится спокойно — событие «переживательное», да к тому же и мысль ясна, и не надо напрягать свой мозг, свой глаз, не надо вглядываться в конкретность происходящего. Зритель начинает разлагаться, если давать ему такую пищу. А ведь подобные решетки, заборы, загородки повторялись множество раз во многих фильмах, везде означая то же самое.

Что же такое мизансцена? Обратимся к лучшим литературным произведениям. Я еще раз напомню то, о чем мне уже приходилось писать: финальный эпизод из романа Достоевского «Идиот», когда князь Мышкин приходит с Рогожиным в комнату, где — за пологом — лежит убитая Настасья Филипповна и уже пахнет, как говорит Рогожин. Они сидят на стульях посреди огромной комнаты друг против друга, так что касаются друг друга коленями. Представьте себе все это, и вам станет страшновато. Здесь мизансцена рождается из психологического состояния данных героев в данный момент, она неповторимо выражает сложность их отношений. Так вот, режиссер, создавая мизансцену, обязан исходить из психологического состояния героев, находить продолжение и отражение этого состояния во всей внутренней динамической настроенности ситуации, и возвращать все это к правде единственного, как бы впрямую наблюденного факта и к его фактурной неповторимости. Только тогда мизансцена будет сочетать конкретность и многозначность истинной правды.

Иногда говорят: какая разница, как мы поставим актеров; встали у этой стены, разговаривают, крупным планом снимаем его, крупным планом — ее, а потом они разойдутся. Но ведь самое главное при этом не продумано. И дело тут бывает не только в режиссере, но и — очень часто — в сценаристе.

Если не отдавать себе отчет в том, что сценарий предназначается для фильма (и в этом смысле является «полуфабрикатом» не более, но и не менее!), невозможно сделать хороший фильм. Можно сделать нечто другое, новое,

и даже хорошо сделать, но сценарист останется недоволен режиссером.

Не всегда также справедливы обвинения режиссеров в том, что они «разрушают интересный замысел», ведь замысел бывает зачастую настолько литературен — и лишь в этом смысле интересен, — что режиссер просто вынужден его трансформировать и ломать, чтобы сделать фильм. Собственно литературная сторона сценария (помимо чистого диалога) в лучшем случае может быть полезна режиссеру для того, чтобы намекнуть на внутреннее эмоциональное содержание эпизода, сцены, даже фильма в целом. Например, в одном сценарии Фридриха Горенштейна написано: в комнате пахло пылью, засохшими цветами и высохшими чернилами. Мне это очень нравится, потому что я начинаю представлять себе облик и «душу» интерьера, и если художник принесет его эскизы, я смогу сразу определить — какой «тот» и какой не «тот». Все же на таких ремарках невозможно основывать узловую образность фильма: они, как правило, помогают только находить атмосферу. Во всяком случае, настоящий сценарий, с моей точки зрения,— это такой сценарий, который сам по себе не предназначен оказывать на читателя завершенное и окончательное воздействие, а весь рассчитан на то, что он будет превращен в фильм и только тогда приобретет свою законченную форму.

Однако перед сценаристами стоят очень важные задачи, выполнение которых требует настоящего писательского дара. Я говорю о психологических задачах. Вот тут уже осуществляется действительно полезное, действительно необходимое влияние литературы на кинематограф, не ущемляющее и не искажающее его специфики. Сейчас в кинематографе нет ничего более запущенного и поверхностного, чем психология. Я говорю о понимании и раскрытии глубинной правды тех состояний, в которых находится характер. Этим пренебрегают. А ведь это то самое, что заставляет человека застывать за столом в самой неудобной позе или прыгать с третьего этажа!

Кино требует и от режиссера и от сценариста колоссальных знаний о человеке и скрупулезной точности этих знаний в каждом отдельном случае, и в этом смысле автор фильма должен быть родствен не только специалисту-психологу, но и специалисту-психиатру. Потому что пластика кинематографа в огромной, часто в решающей степени зависит от конкретного состояния человеческого характера в конкретных обстоятельствах. И своим знанием полной правды об этом внутреннем состоянии сценарист может и должен влиять на режиссера, он может и должен многое дать режиссеру, вплоть до того, как строить мизансцену. Можно написать: «Герои останавливаются у стены» — и дальше дать диалог. Но чем определяются говоримые слова и соответствует ли этому стояние у стены? Нельзя в высказанных персонажами словах сосредоточивать смысл сцены. «Слова, слова, слова» — в реальной жизни это чаще всего лишь вода, и только изредка и на короткое время вы можете наблюдать полное совпадение слова и жеста, слова и дела, слова и смысла. Обычно же слово, внутреннее состояние и физическое действие человека развиваются в различных плоскостях. Они взаимодействуют, иногда слегка вторят друг другу, часто противоречат, а подчас, резко сталкиваясь, друг друга разоблачают. И только при точном знании того, что и почему творится одновремено в каждой из этих «плоскостей», — только при полном знании этого можно добиться той неповторимости, той истинности, той силы факта, о которой я говорил. И если брать мизансцену, то от ее точного соотнесения и взаимодействия с произносимым словом, от их разнонаправленности и родится тот образ, который я называю образом-наблюдением, образ абсолютно конкретный. Вот для чего сценарист должен быть настоящим писателем.

Когда режиссер получает в свои руки сценарий и начинает над ним работать, то всегда оказывается, что сценарий, как бы ни был он глубок по замыслу и точен по своей предназначенности, неизбежно начинает в чем-то изменяться. Никогда он не получает буквального, дословного, зеркального воплощения на экране. Всегда происходят определенные деформации. Поэтому работа сценариста с режиссером, как правило, оборачивается борьбой и компромиссами. Полноценный фильм может получиться и тогда, когда в процессе работы сценариста и режиссера ломаются и рушатся их первоначальные замыслы — и на их «руинах» возникает новая концепция, новый организм. Вообще же говоря, работу режиссера становится все труднее отделять от работы сценариста. В современном киноискусстве режиссер все

более стремится к авторству, и это естественно, а от сценариста требуется все больше режиссерского разумения, и это тоже естественно. Поэтому, быть может, самым нормальным вариантом авторской работы над фильмом стоило бы считать тот случай, когда замысел не ломается, не деформируется, а развивается органически: а именно — когда постановщик фильма сам для себя написал сценарий, или — обратно — автор сценария сам начал ставить фильм.

Стоит ли подробно объяснять, что авторская работа начинается с идейного замысла, с необходимости сказать о чем-то важном... Это ясно, и иначе быть не может. Конечно, бывает и так, что автор находит для себя какой-то новый угол зрения, открывает для себя какую-то серьезную проблему, идя, казалось бы, от решения чисто формальных задач (тому немало примеров в разного рода искусствах), но все равно это происходит лишь тогда, когда найденная форма (как бы неожиданно) «ложится» на душу этого человека, на его тему, на идею, которую он — сознательно или безотчетно — давно несет через всю свою жизнь.

Очевидно, самое трудное для человека, работающего в искусстве,— создать для себя собственную концепцию, не боясь ее рамок, даже самых жестких,— и ей следовать. Проще всего быть эклектичным, проще всего следовать шаблонным образцам и образам, которых достаточно в нашем профессиональном арсенале. И художнику легче и для зрителя проще. Но здесь — самая страшная опасность: запутаться.

Я вижу вернейшее проявление гениальности в том, что художник следует своей концепции, своей идее, своему принципу так последовательно, что никогда не теряет контроля этой своей концепции, своей истины: даже ради собственного наслаждения во время работы.

Гениальных людей в кинематографе немного. Возьмите Эйзенштейна, возьмите Довженко, возьмите Бунюэля или Куросаву: каждого из них невозможно спутать ни с кем другим. Есть прямое русло, которым идет такой художник, пускай с большими издержками, со слабыми местами, с надуманностями даже — но все во имя единой идеи, единой концепции.

За последние несколько лет в мировом кинематографе было немало попыток создать новые концепции фильма как раз в связи с общей идеей приближения к жизни, к правде факта. Появились такие картины, как «Тени» Кассавитиса, «Связной» Ширли Кларк, «Хроника одного лета» Жана Руша. Мне думается, что в этих примечательных картинах помимо всего прочего сказались недостаточная принципиальность, недостаточная последовательность этой самой погони за полнотой и безусловностью фактической правды.

У нас в свое время говорили очень много о фильме Калатозова и Урусевского «Неотправленное письмо». Его обвиняли главным образом в схематичности и незавершенности характеров, в банальности «треугольника», в несовершенстве сюжетного построения, а, на мой взгляд, беда фильма была не в этом. Беда была в том, что авторы — и в общем художественном решении фильма и в разрешении каждого из характеров — не пошли до конца по тому пути, который сами же нашли и наметили. Надо было неотступно прослеживать камерой, так сказать, фактические судьбы этих людей в тайге — не отвлекаясь на то, чтобы там или здесь соблюсти фабульные связи, заданные в сценарии. Авторы то восстают против заданного сюжета, то вдруг подчиняются ему. Характеры не то что не созданы, они разрушены. Но, придерживаясь остатков традиционного сюжета, авторы не смогли быть до конца свободны на своем собственном пути, на котором они могли бы увидеть и создать образы своих героев совершенно по-новому. Беда тут в недостаточной верности своему принципу.

Кстати, художник обязан быть спокойным. Он не имеет права прямо обнаруживать свое волнение, свою заинтересованность и прямо изливать все это. Любая взволнованность предметом должна быть превращена в олимпийское спокойствие формы. Только тогда художник сможет рассказать о волнующих его вещах. У нас же в последнее время некоторые кинематографисты одержимы мыслью снять поэффектнее, и очень уж они при этом суетятся: подкидывают камеру в воздух, бегают на фоне роскошно переливающейся цветовой гаммы осенних листьев, теряют голову перед красивыми лицами, телами, вещами. И все это называется новой формой! А в результате фильм разваливается. Не оттого, что сложно, а оттого, что нет ясной позиции художника и определенной его мысли о мире. Впрочем, какая-то позиция есть. Есть «волнение по поводу» и стремление

снять «покрасивше». Но есть ли это позиция, достойная художника? Не дороже ли истина?..

Сейчас мы заканчиваем работу над картиной об Андрее Рублеве.

Дело происходит в XV веке, и мучительно трудным оказалось представить себе, «как там все было». Приходилось опираться на любые возможные источники: на архитектуру, на словесные памятники, на иконографию.

Если бы мы пошли по пути воссоздания живописной традиции, живописного мира тех времен, то возникла бы стилизованная и условная древнерусская действительность, такая, которая в лучшем случае напомнила бы тогдашние миниатюры или иконопись той эпохи. Но для кинематографа этот путь ложен. Я никогда не понимал, как можно, например, строить мизансцену, исходя из каких-либо произведений живописи. Это значит создавать ожившую живопись, а потом удостаиваться поверхностных похвал вроде: ах, как почувствована эпоха, ах, какие интеллигентные люди! Но это же значит убивать кинематограф...

Поэтому одна из целей нашей работы заключалась в том, чтобы восстановить реальный мир XV века для современного зрителя, то есть представить этот мир таким, чтобы зритель не ощущал «памятниковой» и музейной экзотики ни в костюмах, ни в говоре, ни в быте, ни в архитектуре. Для того чтобы добиться правды прямого наблюдения — правды, если можно так сказать, «физиологической»,— приходилось идти на отступления от правды археологической и этнографической. Условность возникала неизбежно, однако это была условность, прямо противоположная условностям «ожившей живописи». Если бы вдруг появился зритель из XV века — он воспринял бы отснятый нами материал как нечто странное. Но не более странное, чем мы сами и наша действительность. Мы живем в XX веке, и именно поэтому мы лишены возможности сделать фильм прямо из материала шестисотлетней давности. Но я был и остаюсь убежденным, что можно достигнуть наших целей даже при сложных условиях, если мы пойдем до конца по точно избранному пути. Хотя для этого приходится работать, «не видя белого света». Куда проще было бы выйти на сегодняшнюю московскую улицу и пустить в ход скрытую камеру.

Мы не можем восстановить XV век буквально, как бы мы ни изучили его по памятникам. Мы и ощущаем его совершенно иначе, нежели люди, в том веке жившие. Но ведь и рублевскую «Троицу» мы воспринимаем по-другому, не так, как ее современники. А все-таки жизнь «Троицы» продлилась сквозь века: она жила тогда, она живет сейчас, и она связывает людей XX века с людьми XV века. Можно воспринимать «Троицу» просто как икону. Можно воспринимать ее как великолепный музейный предмет — скажем, как образец живописного стиля определенной эпохи. Но есть еще одна сторона в восприятии этой иконы, этого памятника: мы обращаемся к тому человеческому духовному содержанию «Троицы», которое живо и понятно для нас, людей второй половины XX века. Этим определяется и наш подход к той реальности, которая породила «Троицу».

Подходя так, мы должны были вносить в тот или иной кадр нечто такое, что разрушало бы ощущение экзотики и музейной реставрированности.

В сценарии был написан эпизод: мужик сделал себе крылья, он влез на собор, прыгнул оттуда и разбился о землю. Мы «восстанавливали» этот эпизод, проверяя его психологическую суть. Очевидно, был такой человек, который всю жизнь думал о том, как он полетит. Вот он ползет на собор, держа под мышками крылья,— как это могло происходить на самом деле? За ним бежали люди, он торопился... Потом он прыгнул. Что мог увидеть и почувствовать этот человек, впервые полетевший? Он ничего не успел увидеть, он упал и разбился. Почувствовал он разве только свое падение, неожиданное и страшное. Пафос полета, символика полета уничтожены, ибо смысл тут самый непосредственный, первичный по отношению к тем ассоциациям, к которым мы уже привыкли.

На экране должен появиться просто грязный мужик, затем его падение, удар о землю, смерть. Это конкретное событие, человеческая катастрофа, наблюдаемая окружающими так же, как если бы кто-то сейчас на наших глазах кинулся почему-то навстречу автомобилю — и вот лежит на асфальте.

Мы долго искали возможность разрушить пластический символ, на котором строится этот эпизод, и пришли к мысли о том, что корень зла именно в крыльях. И чтобы разрушить «икарийский» комплекс эпизода, был выдуман воздушный шар. Нелепый, сделан-

ный из шкур, веревок и тряпок. На мой взгляд, он убивал ложный пафос эпизода и делал событие уникальным.

Прежде всего следует описать событие, а не свое отношение к нему. Отношение к событию должно определяться всей картиной и вытекать из ее целостности. Это как в мозаике: каждый отдельный кусочек отдельного ровного цвета. Он или голубой, или белый, или красный, они все разные. А потом вы смотрите на завершенную картину и видите, чего хотел автор.

...Я очень люблю кино. Я еще сам многого не знаю: как в нем буду работать, что буду делать дальше, как все у меня будет складываться и будет ли это так уже точно соответствовать той концепции, которой я придерживаюсь, той системе рабочих гипотез, что я сейчас выдвигаю. Кругом слишком много соблазнов: соблазн штампов, соблазн предрассудков, соблазн общих мест, чужих художественных идей: ведь в общем так просто снять сцену красиво, эффектно, на аплодисменты... Но стоит лишь свернуть на этот путь — и все рушится.

А ведь при помощи кинематографа можно ставить самые сложные проблемы современности — на уровне тех проблем, которые в течение веков были предметом литературы, музыки, живописи. Нужно только искать, каждый раз заново искать тот путь, то русло, которым должно идти искусство кинематографа. Я убежден, что для любого из нас работа на студиях может оказаться бесплодным и безнадежным делом, если он не поймет точно и недвусмысленно, в чем состоит внутренняя специфика этого дела, если он не найдет для себя собственный ключ к ней. Вот я и говорил о своем взгляде на эту специфику.

Иван Иванович Беляков



Скончался один из старейших операторов документального кино Иван Иванович Беляков, заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственных премий.

В 1919 году И. И. Беляков начал свою кинематографическую деятельность в качестве художника-мультипликатора в Госкино. Он снимал первые советские мультипликационные фильмы, оформлял журналы «Киноправда», «Госкинокалендарь».

Работая под руководством Дзиги Вертова, Иван Иванович принимал деятельное участие в развитии советского документального кино, участвовал в качестве оператора в съемках фильмов «Шагай, Совет!», «Шестая часть мира». Почти в каждом номере «Совкиножурнала» можно было видеть сюжеты этого неутомимого хроникера.

Для Ивана Ивановича не было трудных съемок, он с одинаковой энергией брался за съемки фильмов, связанных с экспедициями, требующими огромной физической выносливости: «Нефть», «Ворота Кавказа», «Страна Нахчо», и за камерные съемки для журналов «Советское искусство». В годы Великой Отечественной войны, в месяцы битвы за Москву, он оставался на боевом посту советского кинохроникера. Его также можно было встретить и на строительстве оборонных сооружений, и в Кремле на важных международных конференциях, и в воинских частях, защищавших Москву. Его съемки вошли в фильмы «Наша Москва», «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой». Он участвовал в съемках Крымской и Потсдамской конференций, возглавляя группу кинооператоров. За свою работу на фронтах он был дважды удостоен Государственной премии.

Его жизнь — это настоящий подвиг оператора документального кино. Будучи большим мастером, Иван Иванович никогда не замыкался в свой чисто профессиональный мирок, он передавал весь свой опыт молодым людям, которые работали с ним.

Светлая память об Иване Ивановиче Белякове, прекрасном операторе, педагоге, хорошем товарище, надолго сохранится в сердцах большого отряда советских документалистов, а снятые им кадры навсегда останутся в золотом фонде кинолетописи нашей страны.

КОЛЛЕКТИВ ЦЕНТРАЛЬНОЙ СТУДИИ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ
КОМИССИЯ ВЕТЕРАНОВ КИНО ПРИ СРК СССР

А. АНАШКИН

Успех. Окупаемость. Тираж

Известно, что в нашей стране самая высокая посещаемость кино. В 1965 году киносеть обслужила 4,26 миллиарда зрителей по сравнению с 4,12 миллиарда в 1964-м. Только за первый год демонстрации каждую серию фильма «Живые и мертвые» просмотрели 41 миллион человек, «Тишина» — 30 миллионов человек и «Председатель» — 33 миллиона.

Это цифры значительные, и легко представить, что обслуживание зрителя требует взаимодействия множества организаций и предприятий. Десятки киностудий, кинокопировальная промышленность, пятьсот предприятий кинопроката, около 150 тысяч киноустановок — это крупный хозяйственный комплекс, в котором занято свыше 300 тысяч человек.

Экономически система кинематографа строится на началах хозяйственного расчета.

В отличие от тех отраслей культуры — телевидения, радио, театров,— которые финансируются за счет бюджета, кинематография не только полностью покрывает издержки по производству, тиражированию и показу фильмов, но, кроме того, вносит в бюджет значительные суммы.

В прошедшем году общая сумма выручки от киносети составила около миллиарда рублей, из которых примерно 440 миллионов поступило в бюджет главным образом в виде налога с кино. Остальная и весьма внушительная сумма — более полумиллиарда рублей—израсходована на производство и покупку фильмов, массовую печать копий, рекламу, прокат и эксплуатационные расходы киносети.

Утверждать, что эти средства во всех звеньях кинематографии используются наилучшим образом и с максимальным эффектом, было бы слишком оптимистично.

Требования сентябрьского (1965) Пленума ЦК КПСС, касающиеся эффективного использования экономических рычагов, всех возможностей, которые предоставляет социалистическая система хозяйствования, имеют сейчас самое непосредственное отношение к кинематографии. И прежде всего необходимо внимание к принципу хозяйственного расчета, предусматривающему реализацию продукции или услуг по ценам, возмещающим производственные затраты предприятий.

Конечно, принятые сейчас методы планирования деятельности предприятий и отраслей кинематографии, экономические связи между ними, а также система материального стимулирования далеко не идеальны. Так, планирование количества выпускаемых фильмов и их тиражи далеко не всегда научно обоснованы.

При этом наиболее уязвимы системы материального стимулирования киностудий и отдельных категорий творческих работников.

Действующий порядок оплаты фильмов, законченных производством, не всегда обеспечивает получение киностудией прибыли, соответствующей результатам работ (высокое качество фильмов, хорошие экономические показатели производства и т. п.).

На размер прибыли зачастую оказывают влияние косвенные факторы, не связанные впрямую со стоимостью фильма, с успешной или неуспешной работой его создателей.

Съемочная группа сейчас фактически заинтересована в том, чтобы сметная стоимость фильма была по возможности завышена. Студия совершенно равнодушна к результатам эксплуатации фильма: принесет он государству прибыль или убыток — для нее не имеет значения.

Система экономических взаимоотношений между прокатом и студиями далеко не совершенна, ибо лежит вне принципов подлинного хозрасчета, и прокату не всегда удается покрыть расходы на оплату фильмов доходами от их реализации.

Для киноустановки безразлично, во что обходится кинопрокату (то есть, в конечном счете, государству) снабжение ее фильмами, и она с легкостью требует

тридцать программ на месяц там, где при разумном хозяйствовании можно было бы обойтись пятнадцатью, а следовательно, сэкономить в расчете на год сотни, тысячи рублей.

Несложно продолжить перечень несоответствий и узких мест в экономике кинематографа. Эти диспропорции во многом объясняются тем, что большинство принципов материального стимулирования и форм экономических связей и отношений, регламентирующих сегодня деятельность различных отраслей кинематографии, были установлены без малого три десятилетия назад, в 1938 году, и остаются в основном неизменными.

За это время положение дел в кино приняло совершенно иной характер. Выпуск на экран художественных фильмов вырос в 5 раз, киносеть увеличилась в 10 раз, число зрителей — в 4 раза, резко изменились условия деятельности кинематографии в связи с появлением телевидения и т. п.

Конечно, в одной статье невозможно подробно рассмотреть все эти проблемы. Мы остановимся лишь на некоторых. И первой из них будет окупаемость фильма.

Давайте посмотрим, как сегодня окупается фильм.

Кино — одна из самых рентабельных отраслей народного хозяйства. Каждый рубль, затраченный в 1965 году на производство фильмов, изготовление копий, эксплуатационные расходы (без новых капитальных вложений), приносил киносети Комитета по кинематографии около 1,8 рубля валового сбора от продажи зрителям билетов, или по 0,8 рубля накоплений (отчисляемых в бюджет).

Обстоятельство отрадное, но не стоит относить его целиком к заслугам работников кинематографии. В стране с населением в двести тридцать миллионов человек условия эксплуатации фильмов более чем благоприятны. Эта огромная зрительская аудитория обеспечивает окупаемость средств, вложенных в фильм и его тиражирование.

Следует учесть при этом, что средняя посещаемость — на одного человека — у нас достаточно высока и составляет сейчас около 19 просмотров в течение года. Значит, зритель у нас очень активный.

Но, к сожалению, далеко не лучшим образом использует свои возможности система проката. Сейчас даже с самыми хорошими фильмами знакомятся (если не считать телепередач) лишь 12—15 процентов населения. Это значит, что шесть жителей из семи не видят наиболее достойных и талантливых произведений киноискусства.

Нам надо поразмыслить хотя бы и над таким частным (как может показаться) фактом: Министерство финансов планирует сейчас расходы сельской киносети на рекламу фильмов в расчете на тысячу зрителей в размере одного (!) рубля, точнее — рубля и одиннадцати копеек.

Ввиду отсутствия настоящей, продуманной рекламы мы теряем немало зрителей. Кроме того, зрители фактически не знают, на фильм какого характера они идут.

Огромные масштабы демонстрации фильмов по-своему отражаются в структуре затрат нашего кинематографа. Его издержки на производство отечественных и приобретение зарубежных фильмов составляют 15 процентов общей суммы расходов (без налога). Остальные 85 процентов уходят на тиражирование и показ фильмов населению страны — от Закарпатья до Чукотки.

Относительно небольшая доля расходов на производство фильмов выглядит еще более скромно, если сопоставить ее с суммой доходов кинематографии — валовым сбором от продажи билетов на сеансы. Из каждого рубля выручки киносети в настоящее время мы тратим на организацию продвижения и показа фильмов (включая стоимость копий) 48 копеек, на оплату фильмов, дубляжа, надбавок за качество и потиражных у нас расходуется менее 9 копеек и на выплату налога около 43.

Казалось бы, окупаемость каждого фильма при нынешнем положении вещей гарантирована. Распространено мнение, что подавляющее большинство художественных фильмов окупаются и приносят большую прибыль государству. Увы, практически дело обстоит иначе.

Нужно принять во внимание, что затраты на тиражирование и прокат фильма в 5—6 раз превышают его отпускную стоимость. А вместе с налогом с кино внестудийные расходы по фильму в 11—12 раз больше той суммы, в которую он обходится студии.

Из выручки киносети на возмещение студийных расходов падает очень скромная доля. Опуская подробности, скажем, что Управление кинофикации и кинопроката получает на все свои расходы, связанные с покупкой фильмов у студий, семь процентов валового сбора киносети (восемь в городе, четыре — на селе). При существующих ценах на билеты это дает в среднем с каждого миллиона зрителей 16,1 тысячи рублей. Нетрудно определить, что сборы от десяти миллионов зрителей позволяют Управлению кинофикации и кинопроката окупать отпускную стоимость фильма, равную 161 тысяче рублей, доходы от двадцати миллионов зрителей окупают стоимость в 322 тысячи рублей и т. д.

Однако тут вполне правомерен вопрос: а как стоимость фильма окупается «для государства»? Ведь даже когда фильм убыточен для кинематографии, в государственный бюджет поступает определенная сумма выручки в виде налога с кино.

Дело в том, что налог с кино составляет сейчас в среднем 43,7 процента валового сбора (55 процентов в городе и 10 процентов на селе), и «для государства» фильм окупается при количестве зрителей меньшем, чем для кинематографии, именно на этот процент.

Поэтому отпускная стоимость фильма в 161 тысячу рублей окупается «для государства» при просмотре его уже не десятью, а 5,63 миллиона зрителей.

Мы умышленно говорим об окупаемости отпускной стоимости фильмов, так как затраты на тираж, рекламу и эксплуатационные расходы по фильму от студий не зависят. Они покрываются из части выручки, которая остается в местных организациях проката и киносети.

Скажем сразу, что эти затраты окупаются, но окупаются в целом, в итоге.

Выпуск фильма средней стоимости (в триста тысяч рублей) становится убыточным «для государства», если его посмотрит менее 10,5 миллиона зрителей.

В лаборатории экономики НИКФИ недавно было предпринято исследование окупаемости более тысячи художественных фильмов последних лет. Оказалось, что затраты Управления кинофикации и кинопроката по оплате фильмов поступлениями из валового сбора в течение первого года эксплуатации возмещены только по 161 из 440 отечественных фильмов (37 процентов).

В течение ряда лет Управление кинофикации и кинопроката работает с известным дефицитом. Только за 1965 год убыток составил около 8 миллионов рублей. Другими словами, в последнее время Управление выплачивает киностудиям за фильмы намного больше, чем само получает от их эксплуатации.

В чем же причина? Мы не случайно подчеркнули, что эта картина характерна для нынешних условий эксплуатации фильмов и возмещения их отпускной стоимости.

Несколько лет назад кинопрокат был высокорентабелен. Теперь стал убыточным. И вовсе не потому, что хуже стал работать. Причина в другом.

Количество фильмов, увидевших наш экран, выросло в 1965 году по сравнению с 1950 годом в 5,2 раза (соответственно 229 и 44 фильма), а число зрителей за это время увеличилось только в 3,7 раза (4259 и 1144 миллиона). Иначе говоря, причиной всему разница в темпах роста выпуска картин и числа зрителей.

Давно прошло время, когда каждый зритель мог посмотреть все новые фильмы. Теперь, при еженедельном выпуске на экран 4—5 новых картин, это фактически исключено. Даже не все, далеко не все, киноустановки — по крайней мере, городские, меняющие программы один-два раза в неделю,— могут демонстрировать 100 процентов выходящих на экран фильмов.

Если же вспомнить еще и о бурном развитии телевидения, то не приходится удивляться, что при общем увеличении зрительской аудитории число зрителей в расчете на один фильм сократилось на 15—20%.

Значит, из года в год окупаемость каждого фильма для кинематографии падает (хотя «для государства», если говорить о продукции 1960—1964 годов, за первый год эксплуатации окупались 4 из 5 советских фильмов). Поэтому важно определить, каким же должно быть оптимальное количество выпускаемых фильмов, так, чтобы они не мелькали по экранам, чтобы зрители в большинстве своем успевали их увидеть.

Тут необходимо комплексное исследование, в основе которого должны быть объективные данные: количество зрителей, их число на один фильм, окупаемость фильмов, число посещений на душу населения, широта выбора картин (и анализ репертуара в разных вариантах), пропускная способность киносети и производственная мощность киностудий, политика тиражирования, система проката и множество других организационных и экономических факторов, подчас неотделимых друг от друга. Важно решить в принципе: можно ли мириться с нынешним уровнем рентабельности фильма и сохранять производство на существующем уровне или же следует сократить выпуск фильмов на экран (меньше покупая или меньше снимая), повысив окупаемость кинематографической продукции.

К сожалению, объективные перемены в экономике кинематографии до сих пор не находят признания у Министерства финансов. А нормы (проценты) отчислений от валового сбора в фонд оплаты фильмов, или— говоря языком политэкономии — на воспроизводство, остаются прежними.

Как и десять лет назад, Управление кинофикации и кинопроката получает для оплаты фильмов все те же неизменные восемь процентов валового сбора в городе и четыре на селе. Но в связи с сокращением среднего числа зрителей на фильм «железные» проценты валового сбора дают теперь меньшую сумму. Они не окупают стоимость фильмов, и хозрасчетное Управление кинофикации и кинопроката вынуждено прибегать к дотации. Иначе оно не в силах возместить киностудиям их затраты.

Таким образом, Министерство финансов сначала получает деньги в качестве налога с кино, а затем возвращает их в виде дотации Управлению кинофикации и кинопроката (а также 13 из 15 организациям кинопроката союзных республик).

●

Пожалуй, среди множества проблем, только что перечисленных, едва ли не самая неупорядоченная — это взаимоотношения между студиями и прокатом. Не разобравшись в них, нельзя, по существу, решить вопрос окупаемости.

Величина дохода от демонстрации фильма определяется по числу зрителей. Так, фильм «Живые и мертвые» (обе серии собрали 81,8 миллиона зрителей) принес Управлению кинофикации и кинопроката 1,32 миллиона рублей; фильм «Генерал и маргаритки» (11,8 миллиона зрителей) — всего 0,19 миллиона рублей.

Очевидно, если бы киностудии сами занимались прокатом, то «Мосфильм» получил бы 1,32 миллиона рублей, а «Грузия-фильм» — 0,19 миллиона рублей.

Но, как известно, между киностудией и киносетью прямой экономической связи не существует и доходы от эксплуатации фильма не отражаются на экономике студии. Роль посредника между ними выполняет кинопрокат. Получая из выручки киносети часть, которая «заработана» студиями и, по сути дела, прокату не принадлежит (до 70 миллионов рублей в год), союзное Управление кинофикации и кинопроката удерживает небольшую сумму на свои расходы, а остальное выплачивает киностудиям и «Совэкспортфильму».

Но делается это не в порядке непосредственной передачи студии тех средств, что поступили от показа ее фильмов. Одна из основных функций Управления заключается в перераспределении этих средств между фильмами, а следовательно, и между киностудиями.

Так, Управление выплатило за фильм «Живые и мертвые» 775 тысяч рублей (без надбавки за качество), хотя самому Управлению фильм принес 1320 тысяч рублей; остальные средства были использованы для расчетов по убыточным фильмам. Одним из них оказался фильм «Генерал и маргаритки», который принес в фонд оплаты картин всего 190 тысяч рублей. Управление выплатило за него 715 тысяч рублей, разумеется, добавив недостающую сумму за счет фильмов, подобных картине «Живые и мертвые».

Критерием для такого распределения средств служили не число зрителей или выручка от показа фильма, а смета, определенная самой киностудией на его производство.

Можно с уверенностью сказать, что если бы фильм «Генерал и маргаритки» стоил еще дороже, например на 100 тысяч рублей, то Управление вынуждено было бы добавить и эту сумму, взяв ее из прокатной выручки фильмов «Тишина», «Родная кровь» или любого другого, принесшего прибыль.

Такая система оплаты фильмов существует почти три десятилетия, с 1938 года. Для своего времени она была оправданной, ибо обеспечивала возможность оплаты фильмов, как бы заранее убыточных: детских, учебных, научно-популярных.

Однако сегодня уже для всех очевидна ненормальность положения, при котором экономическая связь студии с прокатом обрывается задолго до выхода фильма на экран.

Прокат не в состоянии расходовать на картины больше того, что они сами приносят в фонд оплаты. Можно разработать много вариантов системы оплаты фильмов за счет отчислений из валового сбора. Приведу два крайних:

отдавать киностудии сумму, «заработанную» фильмом, то есть поступившую в фонд оплаты фильмов, не принимая во внимание сметную стоимость;

оплачивать киностудии только сметную стоимость картины, игнорируя поступления от ее демонстрации.

В первом случае под угрозой может оказаться идейно-художественная ценность фильма, во втором просто игнорируется его прокатная судьба.

Нам кажется, что оплачивать фильм надо в два этапа. Сначала, при сдаче прокату, студия должна получить аванс, допустим, в пределах 90 процентов отпускной стоимости (при этом, возможно, потребуется некоторое перераспределение оборотных средств между кинопрокатом и студиями). После эксплуатации фильма в течение одного или двух кварталов (статистический учет числа зрителей ведется поквартально в течение первого года с момента выхода на экран) производится окончательный расчет со студией.

Величину надбавки следует определять в зависимости от результатов эксплуатации фильма по соответствующей шкале — скажем, от 0 до 50 процентов отпускной стоимости. При этом решающим для определения размера надбавки должен быть уровень окупаемости фильма.

Скажем, отпускная стоимость фильма — 250 тысяч рублей. Для того чтобы он окупился, его должны посмотреть 15,5 миллиона зрителей (1,61 коп.$\times$ $\times$15,5 млн.$=$250 тысяч рублей). Допустим, что фильм посмотрел 31 миллион зрителей. Это принесет в фонд оплаты 500 тысяч рублей. Окупаемость фильма составит 200 процентов. В этом случае надбавка должна быть высокой (возможно, 50 процентов отпускной стоимости).

Другой фильм окупился на 60 процентов. Значит, надбавку студия получает минимальную или же не получает вовсе.

Известно, что есть категория фильмов, которые в силу тематических, жанровых и других особенностей не могут экономически конкурировать с кар-

тинами, скажем, развлекательного характера. Поэтому для детского фильма, даже если он не окупился, надбавка может быть значительной. А для кинокомедий, напротив, такие льготы излишни. Шкала надбавок должна учитывать все эти обстоятельства.

В настоящее время сумма надбавки прямо пропорциональна стоимости фильма. Такая картина, как «Родная кровь» (I группа, стоимость 257 тысяч рублей), которая принесла только Управлению кинофикации и проката 304 тысячи рублей прибыли, получила надбавку в 26 тысяч рублей, а убыточный фильм «Генерал и маргаритки» (II группа, 715 тысяч рублей) получил 36 тысяч рублей надбавки, разумеется, за счет других фильмов, в том числе за счет фильма «Родная кровь».

Предполагаемая система оплаты призвана стимулировать снижение сметной стоимости фильма.

В то же время если высокая стоимость фильма обоснована творчески, производственно, то, хотя процент окупаемости при этом падает, каждый процент надбавки будет весомее и общая ее сумма останется значительной.

Конечно, наши предложения следует рассматривать как один из возможных вариантов. Но стоит заметить, что если вопрос об увеличении сумм, отчисляемых на воспроизводство фильмов самостоятельно, без Министерства финансов, кинематографисты решить не в силах, то они способны найти наиболее приемлемый в современных условиях вариант распределения этих сумм между фильмами.

●

Проблемы экономики кино сегодня — это и проблемы оплаты труда кинематографистов во всех отраслях и во всех звеньях: начиная от непосредственных создателей фильма вплоть до сотрудников проката. Ибо надо иметь в виду тесную органическую связь всех, кто так или иначе причастен к делу.

Несомненно то, что основной резерв проката сейчас — это сельский зритель. Посмотрим теперь, как же оплачивается труд сельского киномеханика (а это самый мощный — количественно—отряд кинофикаторов — 125 тысяч по стране).

Заметим с самого начала, что функции киномеханика на селе шире и сложнее, чем механика городского кинотеатра. Помимо работы в аппаратной ему приходится нести обязанности, которые в городе исполняют кассир, контролер, администратор, художник-шрифтовик, бухгалтер. Он отвечает не только за техническую сторону показа, но и за его организацию, рекламу, финансовый сбор и т. п.

Однако для села попросту скопированы принципы оплаты городских киномехаников, если не считать того, что на 10—30 процентов уменьшены сами ставки. Заработная плата киномеханика определяется не выручкой, а числом рабочих дней. и потому его прежде всего заботит этот показатель и лишь затем зритель — тот, ради кого он трудится.

И в этом своя система. Ведь сценаристу, автору фильма, также не важно, имеет картина успех или начисто проваливается. На материальном положении кинодраматурга в настоящее время это никак не сказывается.

По действующему порядку помимо суммы авторского гонорара, выплаченного студией, он получает от кинопроката надбавку при выходе фильма на экран — потиражное вознаграждение, размер которого колеблется в широком диапазоне — от 25 до 100, 200 и 250 процентов гонорара.

Величина надбавки определяется сейчас двумя факторами: группой фильма и размером тиража.

Заинтересован ли сейчас сценарист в высокой оценке идейно-художественных качеств фильма? Безусловно. Ведь фильмам третьей или четвертой категории полагается только две трети от суммы потиражных, положенных фильму первой или второй категорий.

Правда, при этом сомнительна справедливость шкалы оценок, ибо разница в оплате фильмов первой категории («Гамлет», «Живые и мертвые») и четвертой («Любушка», «Двенадцать спутников») составляет всего лишь 33 процента.

Все это независимо от сборов.

Вряд ли нужно доказывать, что успех и тираж далеко не всегда совпадают даже при издании книги, брошюры и пр., хотя в этом случае между читателем и авторами меньше посредников, чем между зрителем и творческим коллективом. Так что подлинная художественная ценность и тираж в кино на практике часто не совпадают.

Кинопрокат, устанавливая размер тиража, руководствуется далеко не одними только предположениями (которые, само собой, не всегда безошибочны) о будущем успехе. При этом вступает в действие множество производственных, организационных факторов.

Тираж зависит от типа фильма (широкоформатный, широкоэкранный, обычный), от того, цветной он или черно-белый, от наличия пленки и от предполагаемых сроков демонстрации, от числа фильмов, помесячно выпускаемых на экран, и других причин, никакого отношения к данному, конкретному фильму не имеющих.

Известно, скажем, что неритмичная работа студий ставит прокат в трудное положение летом, когда новых картин не хватает. Чтобы «закрыть экраны», печатаются высокими тиражами фильмы, которые в другое время на такие тиражи не могли бы рассчитывать. Значит, при существующей системе

оплаты сценарист материально заинтересован в выходе его фильма на экран... летом!

Рассмотрим несколько примеров. Среди фильмов, выпущенных в 1964 году, было три, отнесенных к одной группе по оплате — второй — и отпечатанных одинаковым тиражом — 1494 копии. На этом основании авторам сценариев фильмов «Куклы смеются» (21,2 миллиона зрителей), «Два воскресенья» (12,8 миллиона зрителей) и «Улица космонавтов» (6,9 миллиона зрителей) была выплачена одинаковая процентная надбавка к основному гонорару. А между тем первый из них принес кинопрокату около 200 тысяч рублей прибыли, а второй и третий — соответственно 100 и 300 тысяч рублей убытка. Причем каждая копия этих фильмов собрала в среднем 14,2; 8,5 и 4,6 тысячи зрителей.

Для того чтобы убедиться, как неоправданно высокие тиражи снижают окупаемость фильмов, обратимся к приводимой ниже таблице.

Только успех у зрителя обеспечивает фильму здоровую экономическую основу.

Нам кажется, что кинематографу стоило бы позаимствовать опыт материального поощрения авторов театральных и музыкальных произведений, получающих отчисления от сборов. Драматурги и композиторы получают сначала по договору основной гонорар (от нескольких сот рублей до восьми тысяч), а затем надбавку, размеры которой зависят от количества зрителей (слушателей), а не от числа театров, поставивших пьесу или балет. Другое дело, что для кино неприемлемы размеры процентов, принятые за норму отчислений в театре, но сам принцип, по нашему убеждению, подходит. Очевидно, нужно потиражные выплачивать в два этапа: основную часть (допустим, 90 процентов) — при сдаче фильма, другую — в виде надбавки (от 0 до 50 процентов) — в зависимости от его окупаемости по той же шкале, что и для оплаты фильмов.

Фильм	Тираж копий	Число зрителей за первый год показа (млн.)	Расходы кинопроката на оплату (тыс. руб.)			Доходы кинопроката по фильму — прокатная плата (тыс. руб.)	Убыток кинопроката только от оплаты фильма и тиража без учета экспл. расходов (тыс. руб.)
			фильма	тиража	итого		
«Весенние хлопоты» . .	1119	10,2	314	268	582	408	—174
«Тропы Алтая»	1090	8,2	336	299	635	328	—307
«Зеленый дом»	1538	11,3	267	446	713	452	—261
«Строгая игра»	1496	13,3	284	347	631	532	—99
«Юнга со шхуны «Колумб»	1714	12,1	303	243	546	484	—62
«Поет Гоар Гаспарян»	809	4,0	376	166	542	160	—382

Шестьдесят миллионов рублей в год тратит кинопрокат на тиражирование картин. Средняя стоимость копий по фильму составляет уже около 70 процентов его собственной стоимости. При этом надо учесть, что сотни тысяч копий, технически исправных, годных, пылятся на полках фильмохранилищ «за ненадобностью». Вряд ли в этих условиях следует материально заинтересовывать сценариста в увеличении тиража.

Формы экономических связей отраслей кинематографии, планирования и материального стимулирования ее предприятий, существующие в неизменном виде многие годы, не отражают глубоких сдвигов, происшедших в экономике кино. Их совершенствование, поиск гибких и действенных методов хозяйствования приобретают сейчас первостепенное значение. Экономические рычаги должны лучше служить советскому киноискусству.



М. ВЫСОЦКИЙ, В. КОМАР

Новое в мировой кинотехнике

В последние годы в зарубежных странах получили развитие три вида кинопоказа: широкоэкранный с анаморфированием («Синемаскоп», «Панавижн» и др.), 70-*мм* широкоформатный («ТОДД-АО», «Панавижн-70», «Технирама») и панорамный («Синерама»). При этом различие между широкоформатными системами «ТОДД-АО» и системой «Синерама» теперь уменьшилось. В этих двух системах используется кинопленка одних и тех же размеров (65-*мм* — негатив, 70-*мм* — позитив). А вместо трех объективов и трех пленок при съемке и проекции панорамных фильмов применяется только одна широкоформатная пленка.

«Синерама» и широкоформатные системы отличаются кривизной экрана. В системе «Синерама», где применяется сильно искривленный экран, геометрические искажения компенсируются оптикой.

Получает распространение система «Технископ», разработанная фирмой «Техниколор». При съемке по системе «Технископ» применяются обычная 35-*мм* цветная негативная пленка, обычная камера со сферическими объективами и незначительными модификациями в лентопротяжном механизме. Негативный кадр имеет две перфорации по высоте (рис. 1, *а*) вместо четырех при обычном методе съемки.

С этого негатива оптическим способом печатается позитив с отношением сторон 1 : 2 и одновременным анаморфированием с коэффициентом 2 : 1. В результате получается 35-*мм* широкоэкранная анаморфированная копия с высотой кадра в четыре перфорации (рис. 1, *б*). Это исключает необходимость модернизировать или устанавливать новую проекционную аппаратуру в кинотеатрах.

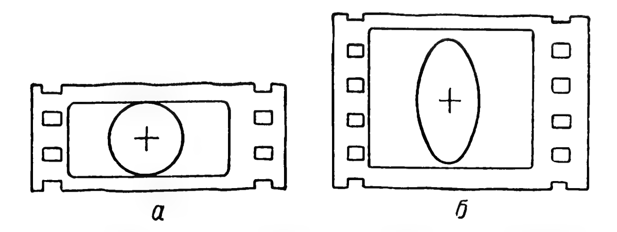


Рис. 1. Сравнительные размеры негативного (*а*) и позитивного (*б*) кадра, полученного по системе «Технископ» на 35-*мм* кинопленке

Система «Технископ» имеет следующие преимущества.

При съемке требуется вдвое меньше цветной негативной пленки (экономия пленки 50 процентов).

Короткофокусные объективы дают большую глубину и резкость изображения.

Перезарядка съемочной камеры происходит в два раза реже.

Укороченный лентопротяжный механизм уменьшает акустический шум съемочной камеры.

С негатива, снятого по этой системе, можно получать способом оптической печати различные копии: широкоэкранные, кашетированные, 35-*мм* обычные и 16-*мм*.

Система «Технископ», которая экономически выгодна, все же по разрешающей способности несколько уступает другим широкоэкранным системам.

По системе «Технископ» сняты цветные широкоэкранные фильмы «Казанова-70», «Американская жена» и другие, демонстрировавшиеся во время Недели итальянского фильма в СССР.

Из перечисленных выше систем первое место занимает широкоэкранный кинематограф, затем широкоформатный и, наконец, панорамный.

Однако есть и другие новые виды кинозрелищ. Так, например, за последние несколько лет на различных международных выставках были показаны:

«Спейсариум» — осуществлен в США на двух всемирных выставках в городах Сиэтле (1964) и Нью-Йорке (1964—1965). Там демонстрировались 15—20-минутные кинофильмы фирмы «Синерама»: «Путешествие в космос» и «Путешествие на Луну».

Фильмы проецировались на куполе здания высотой около 20 метров широкоугольным проекционным объективом в угле около 180° (рис. 2).

Они снимались на кинопленке шириной 70 *мм* с кадром высотой в два раза больше, чем в широкоформатном кинематографе. Это кинозрелище пользовалось большим успехом у зрителей.

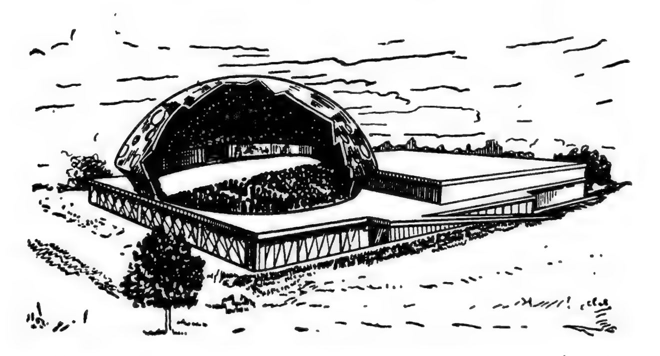


Рис. 2. Общий вид кинотеатра «Спейсариум»

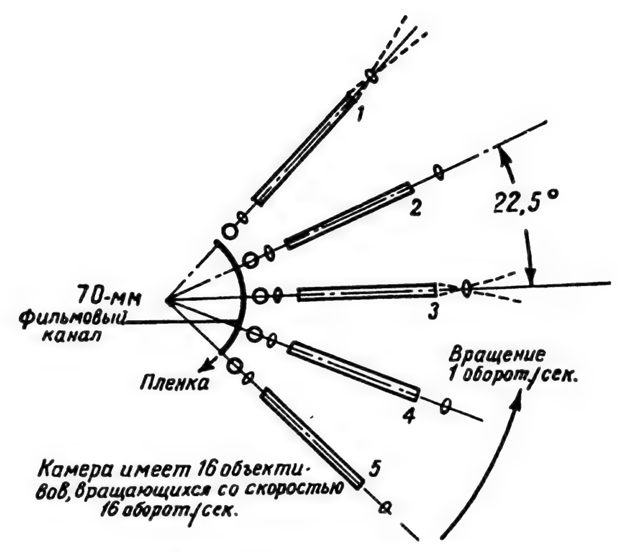


Рис. 4. Схема устройства съемочной камеры безочкового стереоскопического кинематографа

«Супер-синерама» основана на использовании одновременно трех 70-*мм* пленок. Картина была показана на Международной выставке в Лозанне (Швейцария) в 1964 году.

Экран размером 50 × 8 метров охватывал зрителей в угле до 220°. Специалисты отмечали очень сильный эффект присутствия и высокое качество изображения.

«Циркорама» (круговая кинопанорама) распространена на выставках, в разных модификациях. На Международной выставке в Лозанне (Швейцария) в 1964 году зрители увидели новую систему «Циркорамы», где использовались девять 35-*мм* пленок. Круглый зрительный зал имел в диаметре 27 метров и был рассчитан на 1500 зрителей (рис. 3).

Интересно, что западные фирмы применили 35-*мм* пленку для круговой панорамы — циркорамы — позднее, чем это было осуществлено в СССР.

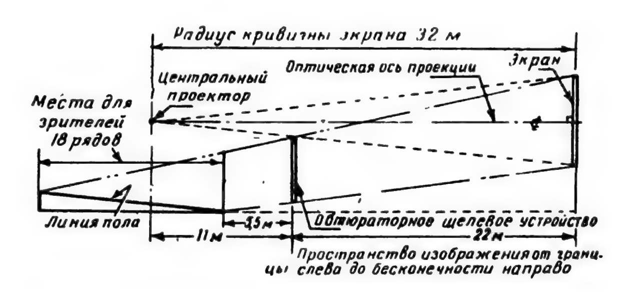


Рис. 5. Схема проекции безочкового стереоскопического кинематографа



Рис. 3. Часть зрительного зала 35-*мм* «Циркорамы», рассчитанного на 1500 мест

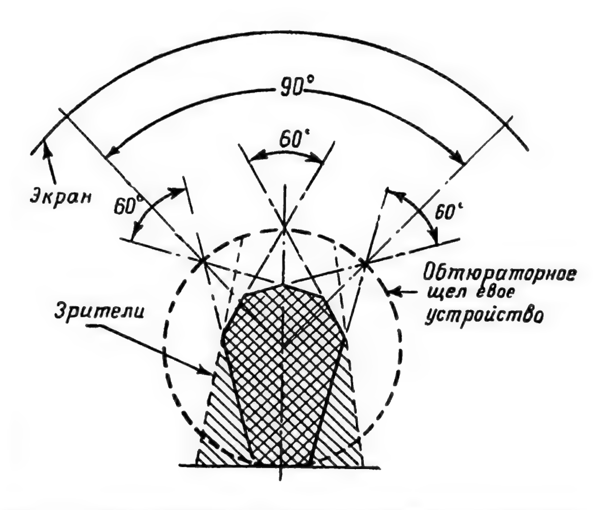


Рис. 6. Схема наблюдения экрана зрителями в безочковом стереоскопическом кинематографе

«Крестообразный экран» — новая система вариоскопического кинематографа, разработана канадской национальной киностудией и будет демонстрироваться на Всемирной выставке в Монреале (Канада). Она основана на том, что пять 35-*мм* киносъемочных камер («Арифлекс»), укрепленных на одном каркасе, управляются с единого пульта. Работают они синхронно и дают единое изображение при разном числе включенных камер. Изображение получается растянутым по горизонтали с отношением сторон 4 : 1 или вытянутым по высоте 1 : 2,2 или же обычным, с отношением 1,37 : 1.

Возможно также и целое изображение в виде креста: прямоугольного центрального участка с отношением сторон 1,37 : 1 и четыре участка, примыкающих к центральному,— два сверху и снизу и два с боков с отношением сторон 1,37 : 1. В Монреале намечается показать по этой системе фильм на тему «Человек и мир».

Широкоформатный стереоскопический безочковый кинематограф предложен в США изобретателем Р. Коллендером (схема устройства съемочной камеры приведена на рис. 4, а схема проекции — на рис. 5).

Идея основана на применении съемочной камеры, кинопроектора и экрана с подвижными элементами (рис. 6).

Съемочная камера имеет 16 объективов и стержни из волоконной оптики, которые вращаются вокруг вертикальной оси со скоростью один оборот в секунду. Съемка и проекция осуществляются на 70-*мм* пленке.

Кинопроектор, расположенный у потолка зрительного зала, дает изображение на экран при помощи 16 вращающихся компенсирующих призм и 16 проекционных объективов.

Перед экраном шириной 20 метров есть обтюраторное щелевое устройство громадных размеров, движение которого синхронизировано с движением механизма кинопроектора.

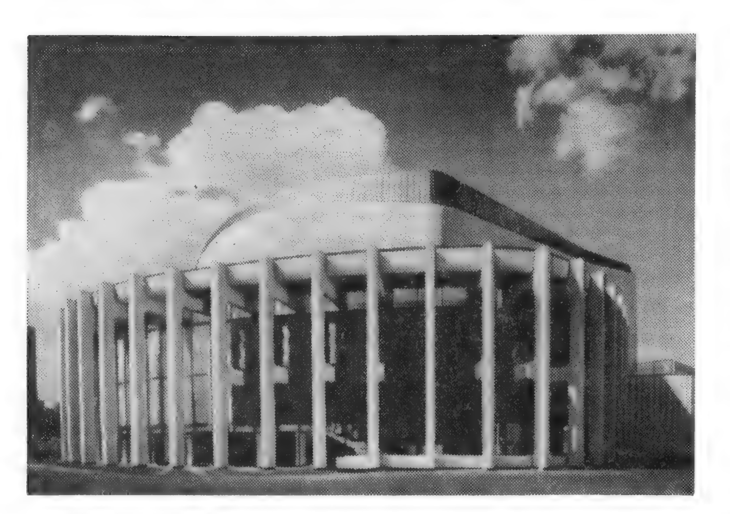


Рис. 7. Внешний вид киноконцертного зала многоцелевого назначения на 3000 мест (Монреаль, Канада)

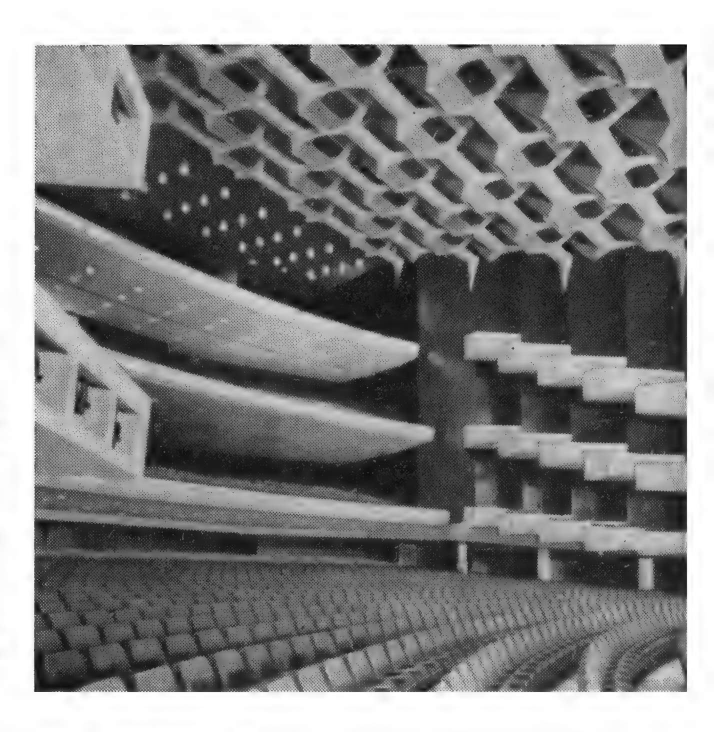


Рис. 8. Киноконцертный зал многоцелевого назначения на 3000 мест (Монреаль, Канада)

ЗАЛЫ МНОГОЦЕЛЕВОГО НАЗНАЧЕНИЯ

В сентябре 1963 года на площади искусств в Монреале был открыт киноконцертный зал многоцелевого назначения на 3000 мест (рис. 7).

Архитекторы этого интересного сооружения Афлек, Десбаратс и другие работали вместе с известным американским архитектором-консультантом Б. Шлангером. Акустическое решение было дано крупными американскими специалистами Беранеком и Ньюменом. Зал длиной 34 метра от просцениума до задней стены, а его высота от 12 до 11 метров (у задней стены), ширина сцены 30 метров.

В партере зала 1400 мест (рис. 8). Кроме этого есть и три балкона. В подвале здания размещен гараж на 800 машин.

Зал кинофицирован. В аппаратной установлены два 35-*мм* и один 16-*мм* кинопроектор, четыре диапроектора.

Больше всего поражает акустика зала. Канадские специалисты называют ее «фантастической». Мы были на спектакле вечером при полном зале и днем прошли по всему залу. У задней стены на расстоянии около 35 метров нами был отчетливо услышан разговор в оркестре, который вел дирижер с оркестрантами при обычном уровне громкости.

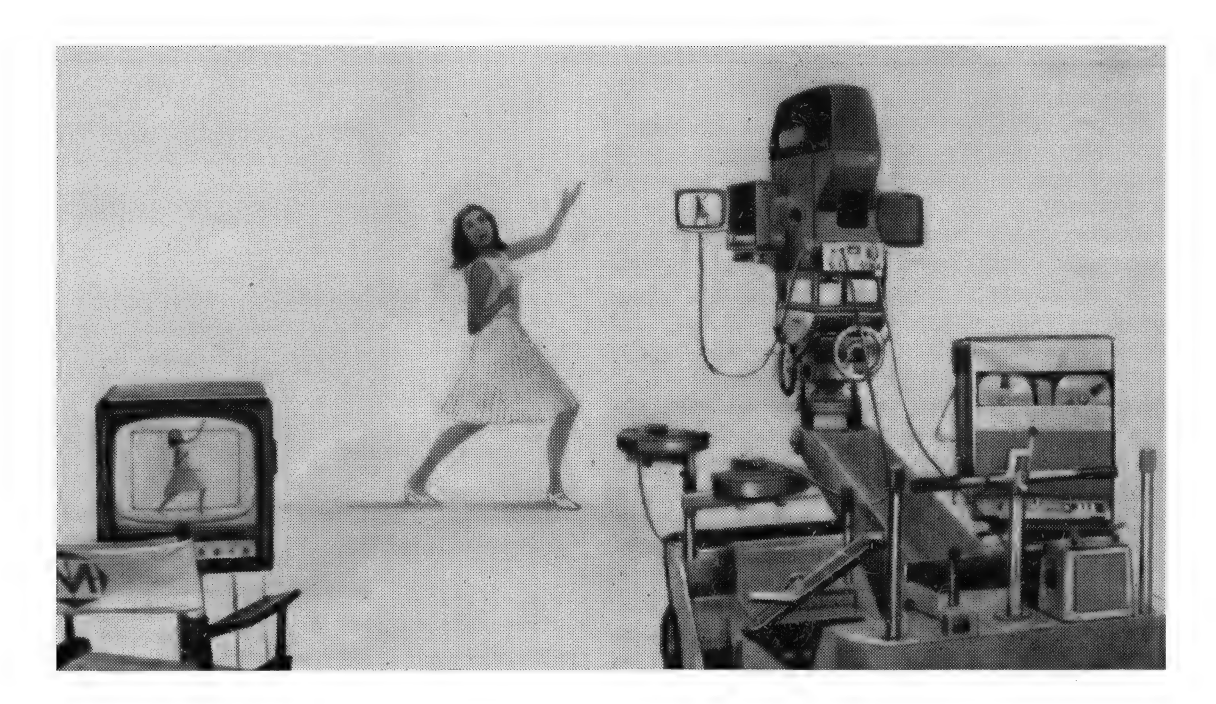
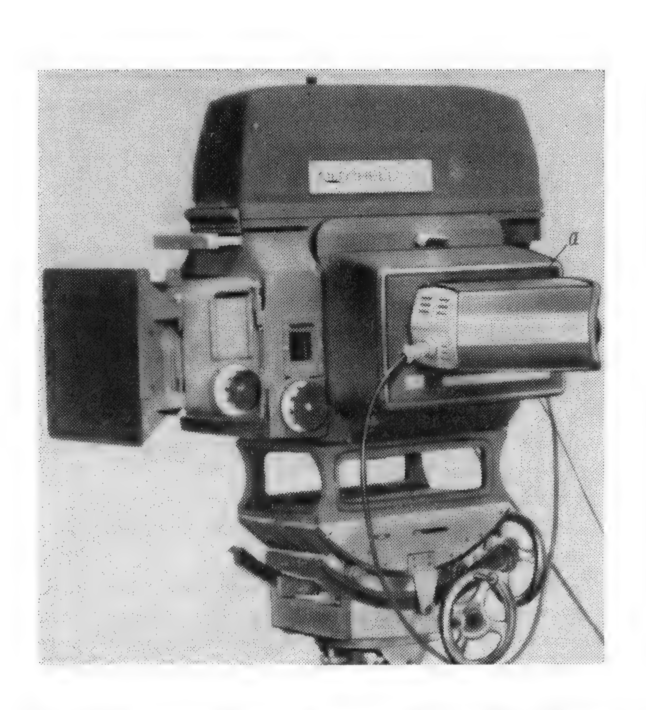


Рис. 9. Общий вид комплекса аппаратуры «Система-35»



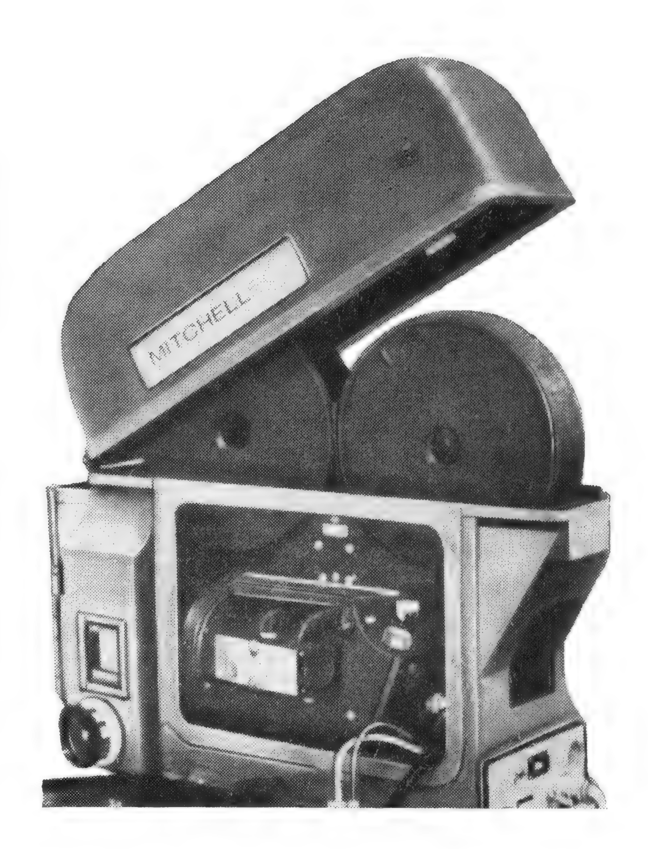


Рис. 10. Съемочная камера Митчелл «Марк-II» в боксе с телевизиром (*а*), с приоткрытым боксом (*б*)

КИНОТЕЛЕВИЗИОННЫЕ СПОСОБЫ СЪЕМКИ ФИЛЬМОВ

Распространены съемки фильмов с 35- и 16-*мм* кинотелевизионными камерами. Это конструктивная комбинация кино- и телекамеры, а также средств видеозаписи.

Из всех кинотелевизионных систем, помимо уже известной системы «Электроник-Кам» фирмы Арнольд и Рихтер, интересна так называемая «Система-35» — новый комплект киносъемочной аппаратуры, изготовляемый фирмой «Митчелл» в сотрудничестве с рядом других фирм.

В этом комплекте, разработка которого продолжалась около пяти лет, использованы последние достижения в области механики, оптики и электроники. Так, например, применены видеомагнитофон, электронные дезанаморфирующие устройства, объективы с переменным фокусным расстоянием и другие.

Общий вид комплекта аппаратуры «Система-35» приведен на рис. 9.

В комплекте применена новая универсальная камера Митчелл «Марк-II» помещенная в звукозаглушающий бокс (рис. 10).

Камера «Марк-II» более универсальная, чем старая камера БНС. Ее можно использовать без бокса как ручную камеру, а в боксе — для синхронных съемок в павильоне с объективами с постоянным и переменным фокусным расстоянием.

Новая камера может работать как с синхронным двигателем, так и с двигателем регулируемой скорости (переменного или постоянного тока). Съемка ведется от 8 до 128 кадров в секунду, не ухудшая при этом ни устойчивости кадра, ни разрешающей способности.

Замкнутая телевизионная система позволяет использовать на съемках телевизир. Он укреплен непосредственно на съемочной камере и предназначен для оператора и его ассистента. Телевизир работает от видикона и обеспечивает яркое, резкое изображение с разрешающей способностью по горизонтали в 450 строк на экране размером по диагонали 127 *мм*, свободное от параллакса и заметного мерцания. Им можно пользоваться не только на камере, но и вне ее. Этот телевизир отличен от других телевизиров, а именно — электронное дезанаморфирующее устройство, компенсирующее эффект сжатия, создаваемый анаморфотными объективами, позволяет наблюдать сцену в ее подлинной перспективе.

От того же видикона могут работать несколько видеоконтрольных устройств (телевизоров) с большими экранами (43 или 58 *мм*) и высокой разрешающей способностью, предназначенные для режиссера, главного оператора, продюсера и других членов съемочной группы.

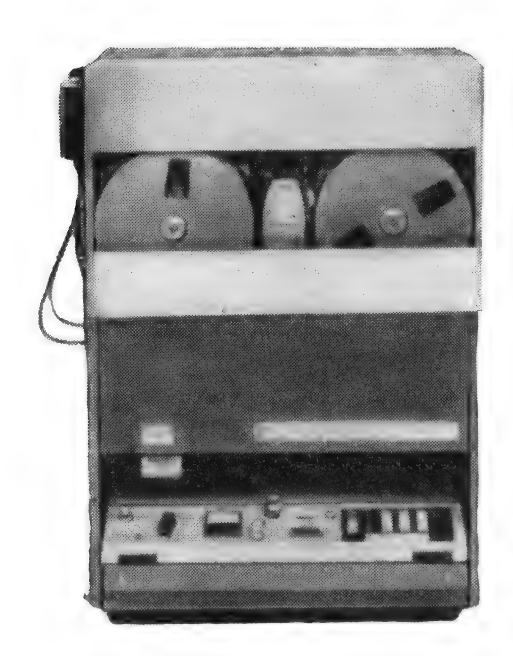


Рис. 11. Видеомагнитофон PV-100 фирмы «Сони» (модифицированная модель)

Телевизионный контроль на репетициях и съемках очень удобен и, кроме того, при правильной организации труда экономит съемочное время в среднем на 25 процентов.

В «Системе-35» применен весьма компактный малогабаритный видеомагнитофон, представляющий собой модифицированную модель видеомагнитофона фирмы «Сони», тип PV-100 (рис. 11). Его разрешающая способность по горизонтали — 450 строк. На нем можно производить запись (на магнитную ленту шириной 5 *см* при диаметре рулона 17,8 *см*) в течение 1 часа 20 минут. Пока еще не выявлены все особенности этой новой системы. Однако даже сейчас очевидны некоторые преимущества.

Значительно уменьшается репетиционное время, поскольку режиссер имеет возможность наблюдать за сценой на экране видеоконтрольного устройства (телевизора) за построением композиции кадра.

Резко снижается количество дублей, поскольку режиссер может следить на экране телевизора за сценой в момент съемки.

Видеомагнитофон позволяет актерам контролировать свою игру и тут же вносить необходимые поправки и изменения.

Применение объективов с переменным фокусным расстоянием от 25 *мм* до 250 *мм* дает возможность режиссеру и оператору, не прерывая съемки для перестановки оптики в аппарате, быстро и плавно, а по желанию и медленно осуществлять переход от общего плана к среднему, крупному и наоборот.

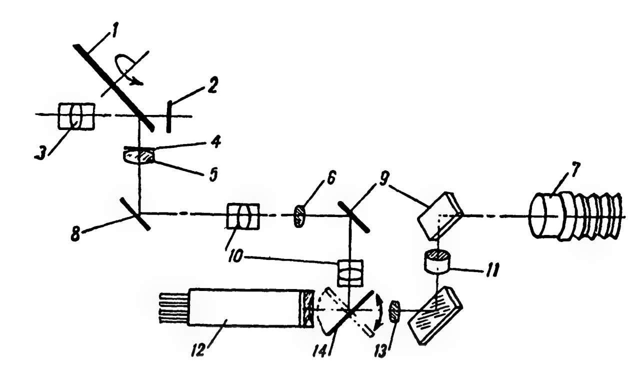


Рис. 12. Оптическая схема «Системы-35» Митчелл

Все это обеспечивает новые художественно-творческие возможности и ускорение съемочного процесса.

По мере практического освоения новой системы несомненно будут найдены новые области ее использования.

На рис. 12 приведена оптическая схема «Системы-35», где: *1* — зеркальный обтюратор; *2* — кинопленка; *3* — съемочный объектив; *4* — матовое стекло; *5* — объектив; *6* — коллектив № 1; *7* — окуляр; *8* и *9* — отражающее зеркало; *10* и *11* — промежуточные объективы; *12* — видикон; *13* — коллектив № 2; *14* — зеркало двухпозиционное.

С введением «Системы-35» возник большой интерес к использованию ее для съемки фильмов многокамерным методом и в первую очередь фильмов для телевидения.

Широкий показ фильмов по телевидению вместо магнитной видеозаписи диктуется тем, что большинство телевизионных станций в США, в частности, располагают только телекинопроекторами. Кроме того, из-за наличия в разных странах мира различных стандартов развертки изображения (с разным числом строк) кинофильм остается пока единственным средством обеспечения международного обмена.

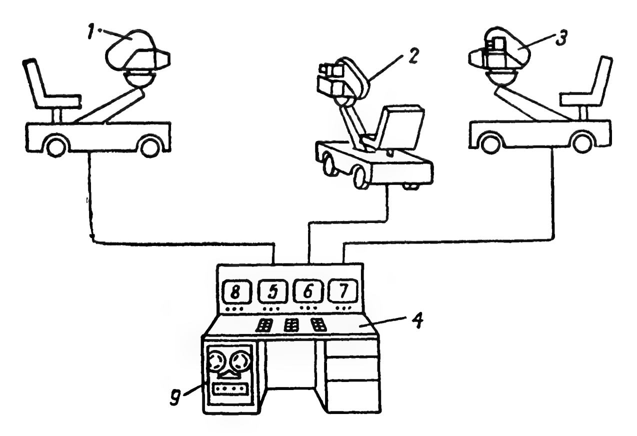


Рис. 13. Блок-схема применения «Системы-35» Митчелл для многокамерной съемки

«Система-35» для съемки фильмов многокамерным методом возможна по блок-схеме, представленной на рис. 13. Для этого несколько кинотелевизионных съемочных камер (*1*, *2*, *3*) «Системы-35» присоединяются к режиссерскому пульту управления (*4*), на котором смонтировано четыре видеоконтрольных устройства — три из них для каждой из камер (*5*, *6* и *7*), а четвертое — главное (*8*).

Тогда изображения от трех камер (крупный, средний и общий план) одновременно наблюдают режиссер, оператор, монтажер и другие работники группы, а на главный экран режиссер передает последовательное изображение, которое соответствует режиссерскому сценарию. Тем самым на главном видеоконтрольном экране осуществляется как бы «электронный монтаж» фильма.

Включение, остановка и управление камерами производится дистанционно с режиссерского пульта. Встроенный в пульт управления (*4*) видеомагнитофон PV-100(*9*) записывает и немедленно воспроизводит отрепетированные или отснятые сцены для рабочего просмотра. Более того, можно заранее отрепетировать, записать на магнитную пленку и просмотреть фильм на телевизионном экране, не израсходовав ни одного метра кинопленки. Можно также показать фильм художественному совету или дирекции.

Если при обычном способе съемки о недостатках фильма, к сожалению, приходится узнавать, когда он снят и сделаны большие материальные затраты, то при кинотелевизионном многокамерном методе, в особенности при наличии видеозаписи, недостатки могут быть обнаружены и устранены еще в процессе предварительного просмотра отрепетированного фильма на телеэкране.

Для облегчения монтажа фильма при синхронной съемке многокамерным методом предусмотрены устройства, которые автоматически маркируют изображение и фонограмму.

Многокамерный метод особенно целесообразен при съемке спектаклей, спортивных состязаний и любых других событий, где необходимо сохранить спонтанность живого действия. В ряде случаев полнометражный фильм может быть готов за несколько дней, а короткометражный для телевидения — даже в течение нескольких часов.

Кроме «Системы-35» имеются «Система Джемини», «Видифильм» и другие.

Кинотелевизионные способы съемки получили довольно большое распространение. Интересно отметить, что студия «Бавария» (ФРГ) за 5 лет сняла этим способом (по системе «Электроник-Кам») 700 телефильмов продолжительностью от 50 до 100 *мин* каждый. При этом павильонные съемки, которым предшествовал репетиционный период, велись в основном в логической последовательности и заняли

в среднем от 5 до 6 съемочных дней. Количество дублей не превышало четырех. Некоторые несложные фильмы были сняты даже за день. Одиннадцать фильмов премированы на международных фестивалях. За последний год этим способом снято 14 высококачественных цветных фильмов для цветного телевидения.

НОВЫЙ ФОТОГРАФИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС «КАЛЬВАР»

В отличие от обычных фотографических процессов, основанных на применении галогенидосеребряных светочувствительных слоев, процесс «Кальвар» основан на другом физическом принципе, а именно не поглощении, а рассеянии света. В нем не используется серебро.

Имеется комплект аппаратуры для печати и проявления 16-*мм* фильмов, в основном для телевидения, производственного и учебного кино (рис. 14), а также для печати и проявления 35-*мм* диафильмов.

В процессе «Кальвар» чувствительная к ультрафиолетовому излучению пленка представляет собой слой термопластика толщиной около 10 *мк*, нанесенного на основу из полиэтилентерефталата толщиной 75 *мк*. Термопластический слой содержит чувствительные к ультрафиолетовому излучению вещества, равномерно распределенные в слое термопластика.

При облучении ультрафиолетовым излучением светочувствительные органические вещества (диазосоединения) разлагаются, образуя азот и другие газообразные составляющие. Эти газообразные вещества, сильно сжатые, дают скрытое (невидимое) изображение.

При нагревании (проявлении) термопластический слой размягчается, газообразные продукты расширяются и образуются микроскопические пузырьки размером от 0,5 до 2 *мк*.

Благодаря различию коэффициентов преломления газа и термопластика эти пузырьки рассеивают свет.

16-*мм* копировальный и проявочный агрегат имеет размеры 1250 × 750 *мм*, высоту 1700 *мм*, вес 370 *кг*. Аппарат имеет две печатающих головки (для изображения и фонограммы). В этих головках размещаются ртутные лампы мощностью 500 *вт*.

Работа агрегата происходит на свету, так как спектральная чувствительность материала относится к диапазону 3400—4400Å. Скорость движения пленки до 1850 *м/час*.

Проявление осуществляется в сухом состоянии и без применения химикатов при температуре 130°C. Затем осуществляется охлаждение пленки при 40°C.

После этого производится фиксирование изображения при ультрафиолетовом излучении при помощи ртутной лампы мощностью 1200 *вт*.

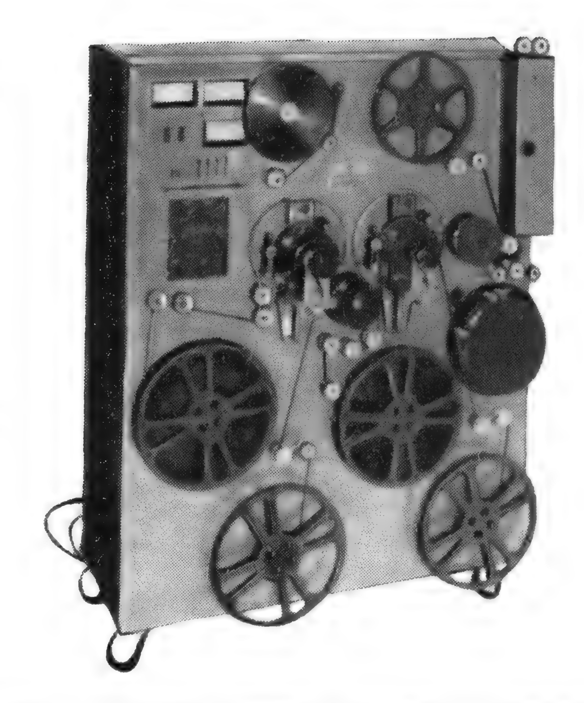


Рис. 14. Комплект аппаратуры для печати и проявления 16-*мм* звуковых фильмокопий по системе «Кальвар»

Преимуществом фотографического процесса «Кальвар» являются мелкозернистость изображения (разрешающая способность 80 *лин/мм*), устойчивость против царапин, большой срок хранения (не менее 5 лет).

Специалисты фирмы указывают, что переход к процессу «Кальвар» дает экономию средств около 15 процентов. Проекция фильмов, полученных по этому методу, осуществляется обычным путем. Особенностью является применение проекционной оптики со сравнительно малой светосилой (относительное отверстие 1 : 3,5). Чем меньше светосила, тем выше контраст изображения и больше максимальные плотности, потому что меньше рассеянного света попадает в объектив и затем на экран.

Американские и канадские зарубежные специалисты считают, что основным недостатком процесса «Кальвар» является слишком низкая максимальная оптическая плотность. Если оптическая плотность будет достигать 2 вместо 1,45, процесс «Кальвар» найдет применение для научных и образовательных целей.

Специалисты фирмы «Метро-Кальвар» сообщили, что в Голливуде процесс «Кальвар» еще не применяется. Однако фирма разрабатывает агрегаты для печати 35-*мм* и 70-*мм* кинофильмов (для научных и образовательных целей и для художественных кинофильмов).

СПОСОБЫ ВИДЕОЗАПИСИ

Запись электронным лучом. В отличие от широко применяемой в настоящее время киносъемки с экрана кинескопа новый способ видеозаписи предусматривает непосредственную регистрацию телевизионных сигналов электронным лучом на кинопленке, как показано на блок-схеме рис. 15.

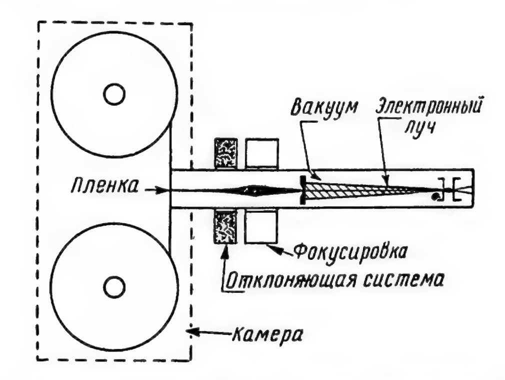


Рис. 15. Блок-схема нового способа видеозаписи электронным лучом на кинопленке

При этом резко возрастает разрешающая способность (исключен ряд промежуточных процессов видеозаписи с кинескопа), что позволит делать фильмы с улучшенной разрешающей способностью, отношением сигнал — шум, серой шкалой и большей согласованностью конечных результатов.

Магнитная видеозапись получает все более широкое применение за рубежом. Она необходима при предварительной подготовке телевизионных программ, кратковременной задержке их (на один или несколько часов) и последующей передачи. А также при длительной консервации, хранении и обмене внутри страны и между странами, для репетиционных целей и параллельной видеозаписи при съемке фильмов кинотелевизионными методами, в учебном и научно-исследовательском процессах, для контроля в гражданском и военно-воздушном флоте, при исследованиях космоса и в последнее время в быту для любительских целей.

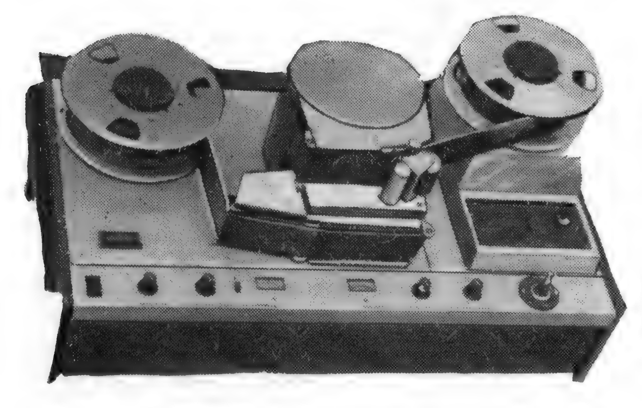


Рис. 16. Общий вид портативного видеомагнитофона типа VR-660 фирмы «Ампекс»

Самой последней моделью стационарного видеомагнитофона для телевизионного вещания является модель VR-2000. Этот видеомагнитофон рассчитан на поперечную запись (четырехголовочную) на магнитной ленте шириной в два дюйма (50,8 *мм*).

Интерес представляет также новая модель портативного видеомагнитофона VR-660 (рис. 16), самая дешевая из всех моделей, выпускаемых фирмой «Ампекс». Запись наклонная, одной магнитной головкой (гарантированный срок — 500 *час* работы), на ленту шириной в два дюйма (50,8 *мм*).

На рулон ленты диаметром 32 *см* можно осуществлять видеозапись непрерывно в течение 5 *час*. Полоса частот — до 3 *мгц*. Вес аппарата 45 *кг*. Обеспечена взаимозаменяемость видеограмм.

ЛАЗЕРНАЯ СТЕРЕОСКОПИЧЕСКАЯ ФОТОГРАФИЯ И КИНЕМАТОГРАФИЯ

Получение стереоскопических изображений основано на фотографировании в лучах лазера. Этот метод не требует фотографических стереопар и стереоскопических очков.

Стереоизображение обладает свойством изменения перспективы при изменении позиции наблюдателя. Изображение фиксируется на фотопластинке в виде голограммы. Такие голограммы получаются при освещении лазером снимаемого объекта (рис. 17).

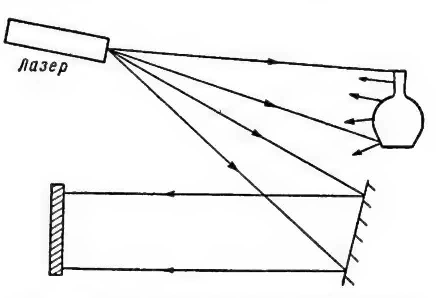


Рис. 17. Схема фиксирования объектного изображения в фотослое при помощи лучей лазера

Свет, отраженный от объекта, падает на фотопластинку.

Одновременно от того же лазера через зеркало, расположенное рядом с объектом, часть лазерного луча падает на фотопластинку. Объемное изображение в фотопластинке возникает в результате взаимодействия двух лучей лазера, которые проходят непосредственно и отражаются от объекта. В фотопластинке появляется зашифрованное изображение в виде темных кольцеобразных фигур.

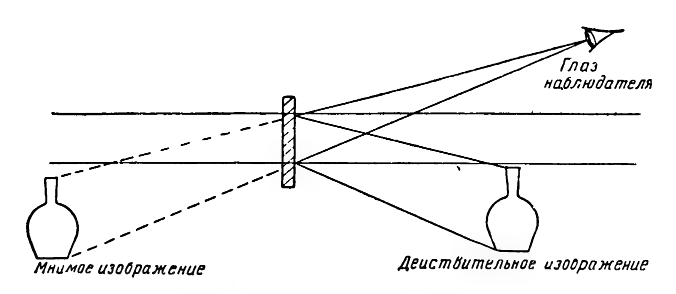


Рис. 18. Схема воспроизведения объектного изображения при помощи голограммы и лучей лазера

Воспроизведение объемного изображения достигается размещением голограммы в луче света лазера (рис. 18). При этом голограмма действует подобно дифракционной решетке в оптике и зритель видит объемное изображение предмета.

В августе 1965 года в Сан-Франциско американские специалисты М. Леманн и В. Гантли демонстрировали стереоскопическое киноизображение при помощи кинопленки, имеющей серию голограмм.

В лазерной стереоскопической фотографии на одной голограмме может быть получено несколько изображений.

На одном кадре фиксируется 10 и более изображений — если объемное изображение не очень сильно выражено.

Для сильно выраженного эффекта объема допустимы одно или два изображения. Расчеты показали, что большая емкость информации фиксируется при помощи голограмм.

Кристалл размером $10 \times 10 \times 1$ *см* дает принципиальную возможность обеспечить кинопроекцию одноцветного киноизображения в течение 16 *мин* и цветного киноизображения в течение 5 *мин.* Это ориентировочная теоретическая оценка.

Трудности лазерной стереоскопической фотографии и кинематографии обусловлены необходимостью микроскопического выравнивания фильма в камере, большими потерями света при съемке удаленных объектов, освещаемых лучом лазера, малыми световыми потоками лазеров для экранов больших размеров.

8-*мм* КИНЕМАТОГРАФ

Представляет большой интерес новый формат 8-*мм* кадра, так называемый «Супер-8», полезная площадь которого в результате уменьшения размера перфорационных отверстий и междукадрового промежутка увеличена на 50 процентов по сравнению со стандартным кадром.

Кроме того, магнитная звуковая дорожка перенесена на противоположную (от перфорации) сторону, чтобы повысить качество звуковоспроизведения (рис. 19). Этот новый формат разработан фирмой «Кодак».

В настоящее время не только фирма «Кодак», но и ряд других фирм уже изготовляют оборудование для съемки и показа по системе «Супер-8»: киносъемочные камеры различных типов с автоматическими кассетами на 15 метров 8-*мм* пленки, кинопроекторы и монтажное оборудование (включая склеечные прессы).

Значительное развитие и широкое использование помимо любительских целей получает 8-*мм* кинематограф для учебного процесса в школах, колледжах, университетах, на предприятиях и в учреждениях, а также для целей рекламы.

Этому способствовало повышение качества кинопленок, съемочного и проекционного оборудования.

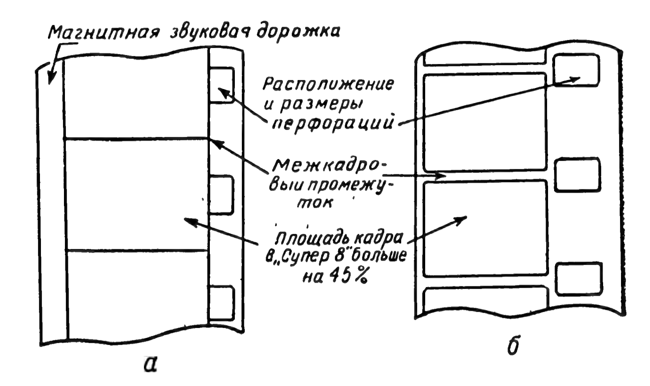


Рис. 19. Сравнительные размеры нового формата кадра «Супер-8» (*а*) и обычного (*б*) на 8-*мм* кинопленке

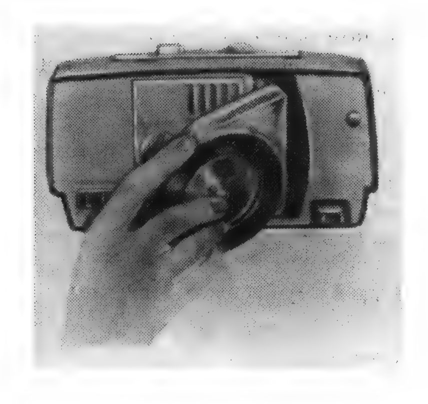
Весьма важное значение имеют также малогабаритные полуавтоматические проекторы с пластмассовыми кассетами с бесконечной петлей, как немые («Техниколор») (рис. 20), так и звуковые («Ферчайльд») (рис. 21). Управление ими доступно даже школьнику первых классов. Фирма «Техниколор» помимо кинопроекторов выпустила более 1600 короткометражных немых учебных и научно-популярных фильмов в кассетах с бесконечной петлей.

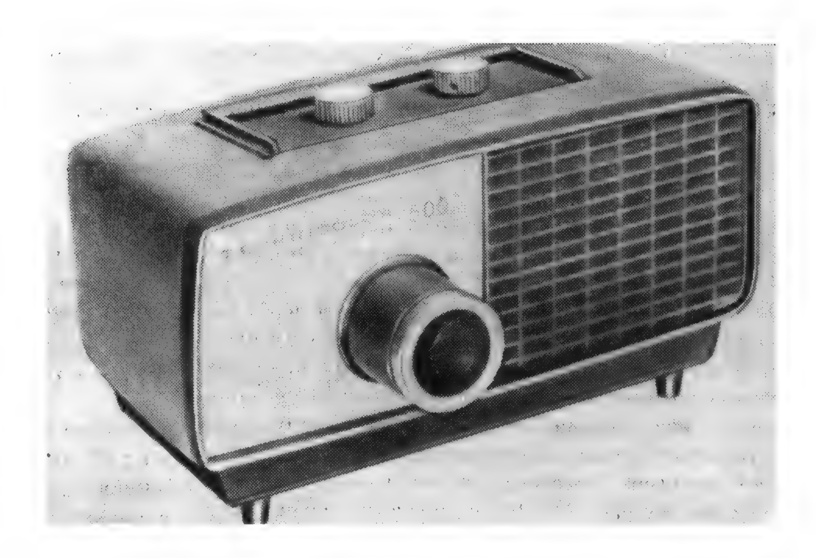
По данным, приведенным в литературе США, в настоящее время используется для учебного процесса около 60 тысяч 8-*мм* звуковых и немых проекторов.

Недавно фирмы «Техниколор» и «Ферчайльд» объявили о выпуске новых моделей своих полуавтоматических кинопроекторов для формата «Супер-8».

По мнению преподавательского персонала Колумбийского университета, 8-*мм* кино является единственным пособием в настоящее время, которое оказалось достаточно дешевым, хорошим и простым.

Ранее кино было менее доступным из-за большой стоимости копий 16-*мм* учебных фильмов.





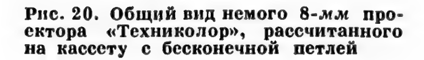


Рис. 20. Общий вид немого 8-*мм* проектора «Техниколор», рассчитанного на кассету с бесконечной петлей

Интересен опыт совместного использования для учебных целей кинопроектора с рирэкраном (кассеты 8 *мм* с бесконечной петлей) и замкнутой телевизионной сети. Изображение фильма от такого кинопроектора при помощи телевизионной камеры передается по замкнутой телевизионной сети в учебные аудитории, где установлены телевизионные приемники.

Учитывая все преимущества нового формата «Супер-8», его, пожалуй, следует принять за основу в Советском Союзе для учебных и любительских целей.

Работа по производству и распространению учебных и научно-популярных фильмов должна вестись в национальном масштабе. Более того, необходим широкий обмен такими фильмами между странами.

16-*мм* КИНЕМАТОГРАФ

16-*мм* кинематограф продолжает развиваться (хотя и не так бурно, как 8-*мм*) в профессиональных и любительских целях. Особенно большое распространение 16-*мм* кино наряду с магнитной видеозаписью получает в телевидении.

В съемочной аппаратуре часто используется зеркальный обтюратор в ряде камер, а также оптика с переменным фокусным расстоянием и «электрический глаз» (главным образом в любительских камерах).

В 16-*мм* проекционной аппаратуре применяются транзисторы и печатные схемы в усилителях низкой частоты с улучшенными электроакустическими характеристиками. Это дает возможность воспроизведения как фотографических, так и магнитных фонограмм. Применяются более светосильная оптика, более долговечные источники света и фотоэле-

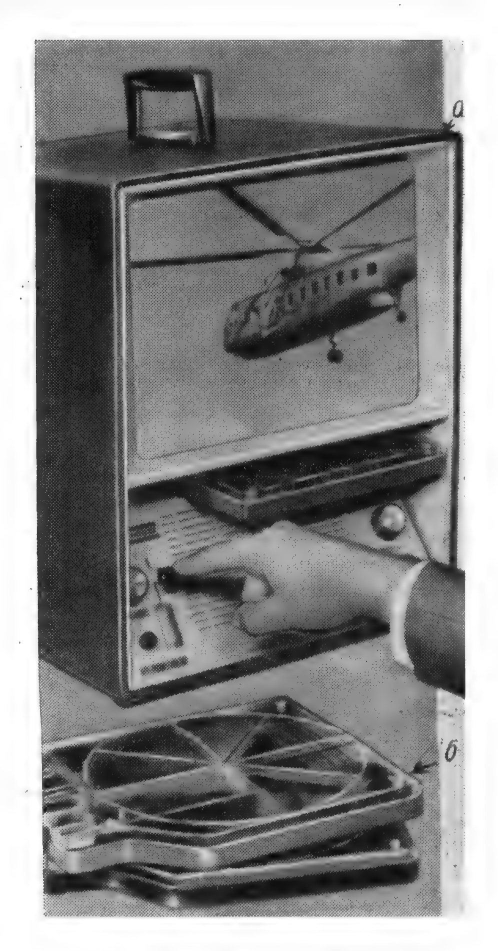


Рис. 21. Общий вид звукового 8-*мм* проектора «Ферчайльд» (*а*), рассчитанного на кассету с бесконечной петлей кинопленки с магнитной звуковой дорожкой (*б*).

менты, 600-метровые кассеты. Предусмотрена быстрая обратная перемотка фильма, надежность в работе и эксплуатационные удобства. В совмещенных копиях применяются как фотографические (большей частью), так и магнитные фонограммы.

Заслуживает внимания способ размножения 16-*мм* цветных кинофильмов, разработанный фирмой «Колорвижн» и применяемый лабораторией «Консалидейтед» в Голливуде.

Способ предусматривает за один прогон через аппарат оптической печати изготовление с 35-*мм* цветного негатива трех 16-*мм* цветоделенных промежуточных позитивов на одной 35-*мм* черно-белой кинопленке при помощи специального сепарирующего оптического блока со светоделительной призмой и трех фильтров (зеленого, синего и красного), как показано на рис. 22. После обработки черно-белая

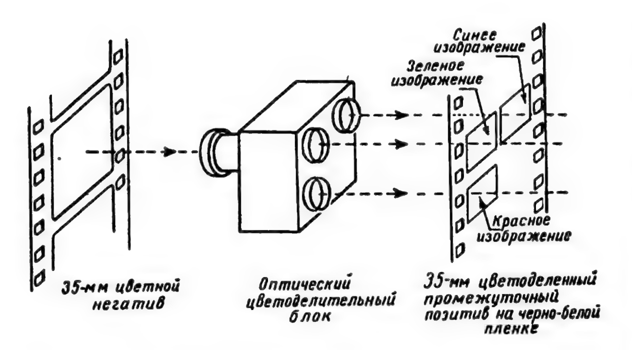


Рис. 22. Блок-схема изготовления трех цветоделенных 16-*мм* лаванд по способу «Колорвижн»

35-*мм* позитивная кинопленка с тремя цветоделенными лавандами за один прогон через аппарат оптической печати при помощи специального интегрирующего оптического блока обеспечивает получение 16-*мм* цветного дубль-негатива. С него далее производится массовая печать 16-*мм* цветных фильмокопий, как показано на схеме рис. 23.

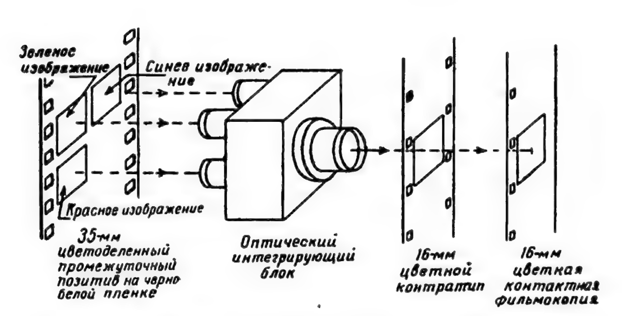


Рис. 23. Блок-схема печати 16-*мм* цветных копий с трех цветоделенных лаванд по способу «Колорвижн»

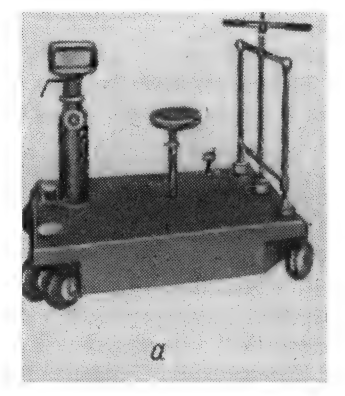
Сепарирующий и интегрирующий оптические блоки выполнены в виде приставок к стандартному аппарату оптической печати.

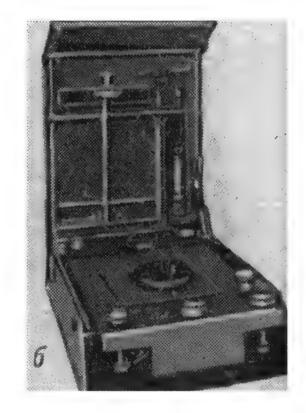
Способ «Колорвижн» сравнительно дешев, он улучшает качество цвета и повышает резкость 16-*мм* копии фильма. А три цветоделенные лаванды на черно-белой позитивной пленке предохраняют фильм от выцветания и дают возможность получить высококачественный черно-белый дубль-негатив для печати цветного фильма в черно-белом варианте.

35-*мм* КИНЕМАТОГРАФ

Обычно за рубежом 35-*мм* фильмы с соотношением 1 : 1,37 применяются для телевидения. В массовых кинотеатрах демонстрируются главным образом широкоэкранные анаморфированные фильмы, снятые по системе «Синемаскоп» или «Панавижн» с соотношением 1 : 2,35. Причем они в подавляющем большинстве с фотографической фонограммой. Показываются также кашетированные фильмы с соотношением сторон от 1 : 1,66 до 1 : 1,85.

Значительно увеличилось производство цветных фильмов, снимаемых на пленке «Истменколор» 5251.





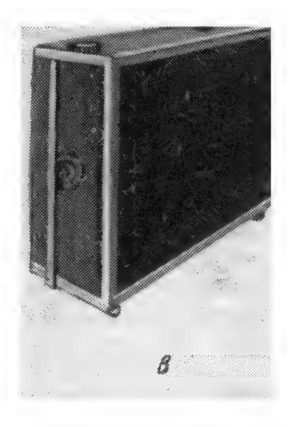


Рис. 24. Операторская тележка «Мини-краб» с гидравлическим приводом в рабочем (*а*), разобранном (*б*) и собранном в чемодане (*в*) виде

При производстве фильмов более широко применяются съемочные камеры с зеркальным обтюратором, а также объективы с переменным фокусным расстоянием.

Различными зарубежными фирмами выпускается большой ассортимент штативов, кранов, тележек, приспособлений и устройств для съемки с движения и другого вспомогательного оборудования.

В частности, интерес представляет портативная складная тележка «Мини-краб» с гидравлическим приводом. Она весит около 95 *кг*, может быть легко разобрана и уложена в чемодан для перевозки (рис. 24).

ЗВУКОТЕХНИКА

В области звукозаписи и звуковоспроизведения распространение получают не только транзисторы и печатные схемы, но и так называемые модули. Это усилительные, выпрямительные и регулирующие громкость (микшеры) малогабаритные блоки. В них если вышла из строя деталь, заменяется весь блок в целом. Блоки весьма компактны и потребляют мало энергии. Электроакустические характеристики аппаратуры весьма высокие.

По такому же модульному принципу конструируется звуковоспроизводящая аппаратура для универсальных кинотеатров. Итальянская фирма «Чинемеканика» разработала усилительную систему, состоящую из предварительных и мощных конечных усилителей. Она выполнена целиком на транзисторах, печатных схемах по модульному принципу. Это упрощает эксплуатацию и позволяет киномеханику быстро заменить любой из вышедших из строя блоков (модулей).

Для звукозаписи кинофильмов, в особенности при первичной записи в кино и телевидении, значительное распространение получают малогабаритные передвижные магнитофоны. Запись звука осуществляется на узкой 6,25-*мм* ленте с принудительной синхронизацией.

Для перезаписи кинофильмов применяется усовершенствованное оборудование, обеспечивающее дополнительные возможности. Так, например, предусмотрен обратный синхронный ход всех фонограмм и кинопленки с изображением, что сокращает время на перемотку и перезарядку их.

Имеется возможность передвигать фонограммы и пленку с изображением на несколько кадров вперед и назад, одну по отношению к другой, в целях синхронизации. Производить стирание и дописку на отдельных участках магнитного оригинала перезаписи на ходу без остановки и перезарядки аппаратуры. Предусмотрена возможность мгновенной остановки и последующего запуска всего комплекта перезаписи.

Все это значительно ускоряет процесс работы и обеспечивает технологические удобства.

Стереофоническая запись широкоэкранных кинофильмов не получила большого распространения. Видимо, потому что этому вопросу не уделяют должного внимания. Очень небольшое количество широкоэкранных фильмов выпускается с четырехканальной магнитной фонограммой (в основном музыкальные фильмы). Реплики записываются на один канал с последующим панорамированием при перезаписи, а музыка и шумы — стереофонически.

Широкоформатные 70-*мм* фильмы и панорамные записываются стереофонически.

СВЕТОТЕХНИКА

В светотехнике кинопроекции продолжает развиваться начавшееся еще с 1954 года применение ксеноновых источников света.

В Западной Германии около 40 процентов из действующих 5500 кинотеатров оборудованы ксеноновыми источниками света, а во всей Западной Европе — около 20 процентов.



Ознакомление с техникой кинематографии США и других стран показывает, что за рубежом нет таких принципиально новых направлений в развитии техники кинематографа, которые отличались бы коренным образом от направлений развития техники кино в Советском Союзе.

Достижения в отдельных областях кинотехники США и ряда других стран заслуживают серьезного внимания и изучения с целью использования их в нашей стране.

В области киноаппаратуры и кинооптики по большей части их видов нет большой разницы по основным свойствам между отечественными и зарубежными разработанными образцами. Однако практическое освоение промышленного производства новой киноаппаратуры и кинооборудования у нас часто задерживается.

Существенное отставание по-прежнему продолжает иметь место в области качества кинопленок, особенно цветных, как по фотографическим, так и физико-механическим их свойствам.

Преодоление этого отставания в производстве кинопленок, а также изучение и использование новейших достижений зарубежной техники в области киноаппаратуры и кинооптики является важнейшей задачей работников советских научно-исследовательских организаций, конструкторских бюро, предприятий киномеханической и кинопленочной промышленности, а также инженерно-технических работников киностудий.



АВСТРИЯ

Еще 150 австрийских кинотеатров закрылись из-за недостаточной посещаемости. В настоящее время уровень посещаемости кинотеатров — самый низкий за последние годы, как указывает Объединение кинотеатров Австрии. Только с 1958 по 1965 год количество зрителей упало со ста двадцати двух до семидесяти миллионов в год.

БОЛГАРИЯ

11 августа 1941 года четырнадцать болгар-эмигрантов высадились с советской подводной лодки возле устья реки Камчии. Нагруженные рацией и оружием, они с трудом выбрались на берег, надеясь связаться с партизанами...

Постановщики фильма «Возвращение» Януш Вазов и Лада Бояджиева не стремились к буквальности, когда воспроизводили на экране это событие — одну из самых известных и драматических страниц движения Сопротивления в Болгарии. Круг героев фильма ограничен до пяти. Среди реальных участников исторических событий нельзя найти прототипов персонажей картины. Все герои фильма погибают, это мы узнаем еще из начальных эпизодов, повествование ведется ретроспективно.

Картину эту, где программно подчеркнут отказ от протокольного тождества с общеизвестными событиями, где дана воля творческой фантазии, ставят режиссеры, работавшие раньше в документальном кино. Склонность дебютирующих в игровом кинематографе документалистов к фактографической сухости изложения чужда создателям «Возвращения». Лада Бояджиева считает, что объективность художественно переосмысленного факта гораздо выше объективности прямого свидетельства.

ВЕНЕСУЭЛА

Общественность страны требует прекращения показа фильмов США по телевидению Венесуэлы. Большинство американских картин, замечает по этому поводу газета «Насьональ», пропагандирует грубую силу, половые преступления, наркоманию, пьянство и всемогущество гангстеров.

ГДР

Режиссер Ральф Кирстен — он поставил получивший неплохой прием у зрителей приключенческий фильм «За мной, канальи!» — работает над созданием еще одного историко-комедийного фильма под названием «Фрау Венера и ее Дьявол». В главной роли снова выступит Манфред Круг.

ДАНИЯ

Кинофонд Дании организовал большую выставку, посвященную известному датскому кинорежиссеру Карлу Т. Дрейеру. На выставке представлено более 400 фотокадров из фильмов Дрейера «Страсти Жанны Д'Арк», «Вампир», «Президент», «Гертруда». Демонстрируются также диапозитивы, книги и статьи о Дрейере, макеты декораций к его фильмам.

Выставка демонстрировалась в Париже. Она будет показана в ряде других городов Франции, а затем будет перевезена в Бельгию.

Среди фильмов прошлого года, премированных Датским кинофондом, газета «Ланд ог фольк» называет следующие: первая премия присуждена фильму «Голод» (режиссер Хеннинг Карлсен), вторая — ленте «Однажды была война» (режиссер Кьерульф - Шмидт). Остальные премии получили: фильм «Соседи» (режиссер Бент Кристенсен), «Яд» (режиссер Кнуд Лайф Томсен), «Неверный» (режиссер Астрид Хеннинг-Енсен), «Ударь первым, Фреде» (режиссер Эрик Баллинг) и короткометражные фильмы «Болото» (режиссеры Эббе Ларсен и Франк Венцель) «Сисимпут» (о Гренландии, режиссер Йорген Роос).

ИТАЛИЯ

Марио Моничелли приступил к съемкам фильма «Куда ты идешь, Лавиния?». Героиня (ее играет Клаудиа Кардинале) — это существо, порожденное «обществом кафе». Она мечется из города в город, из страны в страну — Лондон, Париж, Антильские острова, Африка. Молодая, уже успевшая развестись с мужем, имеющая где-то в пансионате дочь, эта представительница «высшего общества» проживает жизнь без интереса и чувства.

В поисках настоящих чувств она кидается от одного мужчины к другому и наконец решает, что такие чувства можно найти только в семье. Она едет в пансион за дочкой, но пока собирают ее чемоданы, убегает к какой-то своей подруге, которой «должна помочь», обещая дочери вернуться за ней. И, вероятно, дочь, окончив колледж, станет на путь матери — династия женщин из иллюстрированных журналов продолжается... Сценарий написан Сузо Чекки Д'Амико и Эннио Де Кончини по сюжету Массимо Франчозы и Ренато Майнарди.

●

На «фестивале фестивалей» в Акапулько (Мексика) премия «Серебряная богиня», установленная Мексиканской ассоциацией кинопечати, присуждена фильму Джилло Понтекорво «Битва за Алжир», удостоенному первой премии на последнем международном кинофестивале в Венеции. Фильм Понтекорво выдвинут также на соискание международной премии «Оскар». Этот фильм совместного итало-алжирского производства награжден рядом других премий — международной кинокритики 1966 года, города Венеции, города Имола, а также отмечен за гражданское и гуманное содержание несколькими почетными дипломами.

РУМЫНИЯ

Режиссер Ливиу Чулей намеревается создать фильм по пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь». В статье, опубликованной в журнале «Контемпоранул», известный деятель румынского театра и кино подчеркивает, что совре-



менный художник не может рассматривать «Сон в летнюю ночь» только как наивную сказку с феями. Чулей не обещает модернистской интерпретации пьесы, он хочет насытить фильм психологическими и социальными элементами, присутствующими в пьесе.

●

Режиссер Маноле Маркус закончил съемки нового фильма «Под знаком Девы». По словам автора — это фильм о любви, действие его развертывается в поэтической обстановке, и все же это не поэтический фильм. Это повесть с трагическим концом, и все же не трагический фильм. Картина призывает к высокой этике человеческих отношений, к глубокой искренности и взаимному доверию.

●

Художественно-документальный фильм «Жаворонок» режиссера Иона Попеску-Гопо рассказывает о богатстве румынского фольклора, о том, какое он нашел отражение в наши дни в музыке, пении, балете, архитектуре.

●

Ирина Петреску снимается в фильме режиссера Андрея Блайера «Утро послушного мальчика». По словам актрисы, она впервые исполняет роль современницы. Действие происходит в основном на двух крупных стройках: на химическом комбинате и на ГЭС на реке Арджеше.

●

Румынские кинодокументалисты отметили выход 1000-го выпуска журнала «Новости дня». Первый выпуск журнала был показан после освобождения страны — в сентябре 1944 года.

За эти годы было снято около 12 тысяч сюжетов, в которых отражены важные моменты строительства социализма в Румынии. Редакция «Новостей дня» сотрудничает с киножурналами 33 зарубежных стран.

ТУРЦИЯ

Все большее число стран начинает проявлять интерес к турецким фильмам. Если еще несколько лет назад основными покупателями фильмов Турции были арабские страны, то теперь кинопродукцией Турции начинают интересоваться как европейские государства, так и страны Азии, Южной Америки. Так, за прошедший год только в страны Европы было продано более 100 турецких лент. В 1967 году турецкие фильмы появятся на экранах Бразилии, Уругвая, Аргентины, Парагвая, а также в Пакистане и странах Африки.

ФРАНЦИЯ

Премьера нового фильма Кристиан-Жака «Святой устраивает засаду», по достаточно дружным отзывам французской прессы, не принесла славы ее постановщику. Перенеся с помощью диалогиста Анри Жансона на экран героя одного из приключенческих романов Лесли Картериса, поставив фильм-погоню, фильм, где разведчики и контрразведчики, авантюристы и красотки вовлечены в некую историю с двойной продажей секретных документов (враждующие разведки отвалили за них каждая по полмиллиона одному и тому же пройдохе при том, что документы фальшивые), Кристиан-Жак не сумел спасти банальность этой истории ни безупречностью ритма, ни стилистической выдержанностью. Зато критики пишут о жанровой точности и актерской победоносности «старого тигра» — Жана Маре, который играет в картине Кристиан-Жака роль мэтра преступного мира, специалиста, к помощи которого вынужден прибегнуть авантюрист-дебютант; герой Жана Маре не без величественности обводит вокруг пальца как американскую, так и германскую разведку, в конце концов заставив молодого заплатить за урок искусства жульничества не более не менее, как миллион...

●

«Мельвиль спасает французский «полицейский фильм» от привычного неблагородства жанра», «Мельвилю удалось» — таковы подзаголовки статей, появившихся после премьеры новой картины Жан-Пьера Мельвиля «Второе дыхание». По сюжету этот фильм — классическое произведение того самого «привычно неблагородного жанра», речь здесь о бандитах и о полицейских, о бегстве, преследовании, о похищении груза платины, о подозрениях, возникающих внутри шайки насчет одного из ее членов, о «чести бандита», желающего вернуть себе свое имя, безупречное среди людей его круга, о смерти, наконец. Актеров, которые снимались во «Втором дыхании», зритель тоже привык видеть именно в детективах: это Лино Вентура, Поль Мерисс, Поль Франкер, Жан Негрони. И, однако ж, вот круг аналогий, к которому обратились такие серьезные критики, как Марсель Мартен, Пьер Маркабрю, Жан-Луи Бори и Клод Морнак: «кодекс чести кажется здесь восходящим к корсиканскому фольклору» (герои в большинстве своем корсиканцы, как и Хозе Джованни, автор романа, положенного в основу фильма); «здесь убивают друг друга, как в елизаветинской трагедии».

Сведение счетов между героями заставляет вспомнить если не драму Атридов, то, во всяком случае, слова Андре Мальро, заметившего, что в полицейском романе — и, кажется, только там — сегодня удается расслышать античную трагическую тему рока.

Фильм строится отрывисто, секвенции коротки, не обязательно драматичны, но всегда полны особого значения. Фрагментарность в изложении «истории» высвобождает место для полноты звучания главной темы: человек перед лицом своей смерти. Мельвиль говорит только необходимое, чурается эффектности, театральщины или литературщины. Никто не принимает поз, означающих беспокойство или крайнюю тревогу,— беспокойство и тревога здесь предельно телесны, «во плоти».

«Я считаю этот фильм одним из больших фильмов французского кино»,— говорит Маркабрю. И, словно повторяя название одной из крупнейших статей, в свое время посвященных режиссеру, — «Мельвиль, или Любовь к кино», критик



утверждает: «Со смерти Жака Беккера во Франции не было режиссера, кто любил бы кино так всецело, как Мельвиль», любил бы кино без всяких «но» и «если», как любят его в зрительном зале. Имя Беккера здесь упомянуто не так уж произвольно — как известно, автор сценария Хозе Джованни был также сценаристом посмертного фильма Беккера «Дыра»; сценарист вместе с Мельвилем позволили себе некий «поклон» в сторону Беккера, назвав героя «Второго дыхания» именем героя беккеровского «Золотого шлема» Манда. По-видимому, к Беккеру, автору «Золотого шлема», «Не прикасайтесь к добыче», «Дыры», восходит и стремление Мельвиля вернуть благородство «низкому жанру» приключенческого фильма.

●

Клод Лелюш, режиссер и оператор, чья картина «Мужчина и женщина» была увенчана «Золотой пальмовой ветвью» в Канне, начал — и временно прервал — съемки в Бразилии (фильм называется — в проекте — «Солнце встает на Западе»); в настоящее время он режиссирует во Франции картину с Ивом Монтаном в главной роли — «Жить, чтобы жить».

Ведутся переговоры, еще официально не завершенные, относительно еще одной работы, предстоящей Клоду Лелюшу: ему и Франсуа Рейшенбаху, вероятно, будет поручен полнометражный документальный фильм о «Белой олимпиаде», которая состоится зимой 1967/68 года в Гренобле.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Режиссура мультипликационных фильмов (мы помним основанное на рисунках Жана Эффеля «Сотворение мира») — не единственная кинематографическая профессия Эдуарда Гофмана. Он стоял во главе Баррандовской студии (это был период творческого утверждения Войтеха Ясного, Ладислава Хельге, Збынека Бриниха), а теперь руководит недавно созданным кинообъединением Чехословацкого телевидения.

Продукция объединения выражается солидной цифрой — 40 000 метров в год; нетрудно подсчитать, что это 15 полнометражных фильмов, но список создаваемых произведений в несколько раз больше: он включает стометровые экранизации эстрадных песен — жанр чрезвычайно популярный в чехословацком телевидении. К постановке этих экранизаций Гофман сумел привлечь внушительные силы — Эвальда Шорма, Иржи Менцеля, Збынека Бриниха, Зденека Подскальского, Милоша Формана, Яна Рогача, даже Яна Шпату — в прошлом оператора.

Глава объединения не ограничивается только административными функциями; он ставит самый длинный фильм за всю историю чехословацкого телевидения — тринадцатисерийную «Команду Клапзубы», первый чехословацкий многосерийный фильм (ему предшествовала только детская мультипликационная картина из 8 серий). К фантастическим приключениям, которые одиннадцать футболистов испытывают в романе писателя Эдуарда Басса, Гофман прибавил еще межпланетное путешествие. Набранные режиссером из команд класса «Б» настоящие футболисты по сюжету выигрывают даже у сборной США, но проигрывают чешской «Славии», потому что за нее болеют и постановщик и сценарист. В отличие от распространенных теперь телевизионных многосерийных фильмов с преследованиями, перестрелками и хитроумными диверсантскими ходами «Команда Клапзубы» будет комедией почти феерической.

●

Словацкий режиссер Петер Солан, постановщик известного советским зрителям фильма «Боксер и смерть», работает над картиной «Семь этажей» (сценарий Тибора Вихты по рассказу итальянского писателя Будзати). В новом произведении Солана будет рассказана история безнадежно больного мальчугана, находящегося на излечении в санатории.

●

Картину «Пикник», действие которой происходит в самом конце второй мировой войны в глухом безлюдном уголке какого-то тихоокеанского архипелага, режиссер Владимир Сис, несколько лет назад совершивший киноэкспедиции в Тибет и на Борнео, снимает на крошечном дунайском островке Сигот в Словакии. История пяти американских солдат, заброшенных на остров для рекогносцировки, история их трусливого нежелания подвергать себя опасности, когда война кончается, история внезапно вспыхнувшей вражды и смерти двоих из враждующих, все это разворачивается на фоне буйных придунайских зарослей, несколько подгримированных тропическими растениями, взятыми из ближайшего ботанического сада.

Флора этой области имеет большие заслуги перед кинематографом, по необходимости она трансформировалась во вьетнамские джунгли в «Черном батальоне», в биографическом фильме «Великое приключение» о чешском путешественнике XIX века Эмиле Голубе она становилась Африкой, а в картине Земана «Путешествие в доисторические времена» она превращалась в фантастическую растительность отдаленных эпох. В настоящее время эта флора и словацкие горные пейзажи ценятся уже как предмет кинематографического экспорта. Режиссер из ГДР Рихард Грошоп в течение осенних месяцев 1966 года снимал в Татранском национальном парке картину «Великий змей» из жизни индейцев Северной Америки, и, как свидетельствуют кадры, Словакию никак нельзя отличить от Скалистых гор, изображения которых знакомы кинозрителям всего мира.

●

Выход на экраны картины Штефана Угера «Чудотворная дева» совпал с появлением в журнале «Фильм а доба» статьи Жени Винеровой о типах женщин-героинь в чехословацких фильмах. Цитируя высказывание социолога из Брно Иво Можного: «Девушки в возрасте примерно 18 лет, по крайней мере лучшие из них, — более глубоки, ярки, более сообразительны, более зрелы в умственном отношении, чем



юноши»,— критик замечает, что в фильмах (даже у режиссеров молодого поколения) девушки не получают того высокого положения, которое в связи с их объективными достоинствами готова предоставить им социологическая наука. «Девушки в нашем кино появляются в сюжетах обычно для того, чтобы послушно дополнять героев юношей или мужчин в качестве любимых, сестер или приятельниц». Не жалуют кинематографисты и представительниц более старших возрастных групп. Работающих женщин в Чехословакии около 2,8 миллиона, то есть 44 процента занятых в народном хозяйстве, в этом отношении страна занимает второе место в Европе после Финляндии (48 процентов). Но до сих пор эта огромная армия не нашла своего отражения в образах, равных по силе и значимости «Обвиняемому» Кадара и Клоса.

Следует признать, что социологический пафос Жени Винеровой не найдет удовлетворения и в фильме Штефана Угера, «трагикомической феерии» по жанру, в героине которой соединились два традиционных женских типа словацкой литературы — «неземная чистая дева романтиков и грешница из народных баллад и реалистической «деревенской» прозы» (рецензия в журнале «Фильм а дивадло»).

ЮГОСЛАВИЯ

Профессиональные организации, в которые входят югославские кинематографисты,— Союз киноработников, Союз режиссеров и сценаристов, Союз критиков и Союз актеров — существовали ранее как автономные. Ныне, в целях лучшей координации работы, образовано «Объединение кинематографии Югославии». Оно было учреждено на пленарном заседании Союза киноработников, проходившем в Загребе, где присутствовали представители республиканских Союзов и делегаты профессиональных обществ. По замыслу инициаторов основным полем деятельности «Объединения кинематографии Югославии» должна стать область организационная — разрешение всех важных вопросов в кинопроизводстве через постоянные комиссии, координация всех работ, пропаганда и размещение югославских фильмов на заграничном рынке. Кроме того, объединение примет на себя часть функций, традиционно принадлежащих киноинститутам типа Британского или Шведского,— решение проблемы кадров и их образования, сбор и концентрацию документов, освещающих историю югославского кино, и создание самой истории.

●

То, что прошлогодний лауреат Карловарского фестиваля Александр Петрович, награжденный за «партизанский» фильм «Три», начал снимать фильм о кочующих цыганах — «Собиратели перьев»,— для части югославской критики явилось сюрпризом, другая нашла этот поворот к неизведанной тематике «несколько необычным». Однако сам Петрович настаивает на органичности этой темы в его творчестве:

«Долгое время я работал режиссером в документальном кино, много ездил и знакомился с жизнью населения. Так у меня накопились некоторые впечатления, так я изучил и цыган... Еще тогда у меня возникла мысль создать о них фильм, который нельзя было бы назвать фактографическим описанием их жизни...» Наиболее разработанная сюжетная линия фильма — любовь собирателя перьев по деревням цыгана Боры и цыганки Тисы — не является центром тяжести картины, она цементирует, скрепляет в единое целое наблюдения над образом жизни, характерами и психологией цыган из Воеводины. Однако из этого совсем не следует, что новое произведение Петровича тяготеет к «синема-верите»: «Мне хотелось... снять фильм, в котором человеческий, психологический облик цыган воспринимался бы как символ человеческой поэтической судьбы, фильм, которым подчеркивалась связь этих героев с судьбой поэзии вообще...» Роль Тисы будет играть крестьянка, в картине снимается множество актеров-непрофессионалов, кроме того, режиссер собирался в Москву, чтобы найти исполнителей для своего фильма в труппе театра «Ромэн».

●

После международного признания мультфильмов Душана Вукотича югославской мультипликации не удалось ни повторить, ни превзойти этот успех. В специальных кинематографических журналах все чаще стали раздаваться голоса о кризисе «загребской школы» мультипликаторов; говорилось, что тематика уже исчерпана; кризис связывали с уходом Ватрослава Мимицы и Душана Вукотича в игровое кино. Однако прошлогодняя продукция и фильмы, находящиеся в производстве, доказывают, что «загребская школа» снова набирает разбег. Режиссер рисованных картин Анте Занинович входит в число кандидатов на «Оскара» — высшую награду Американской киноакадемии за 1966 год. На студию в Загребе пришло талантливое пополнение. Дебютант Зденко Гашпарович ставит фильм «Собачья жизнь». Сюжет его вкратце таков: по вине женщины распалась дружба мужчины и собаки. В отчаянии четвероногий партнер решает покончить жизнь самоубийством, но, познакомившись с веселой таксой, познает все прелести собачьей жизни и меняет решение. В основу картины «Все желания мира», над которой работает вернувшийся из Франции Мартин Пинтерич, положена мысль Бертрана Рассела: «Если бы люди желали собственного добра больше, чем чужого зла, на нашей планете наступил бы рай земной».

И главное — в ателье «Загреб-фильма» вернулись лидеры школы, хотя это возвращение можно назвать лишь частичным. Ватрослав Мимица передал на студию свой сценарий-притчу о способности человека покорять силы природы — «Укротитель диких коней»; фильм по этому сценарию поставит дебютант Неделько Дражич. Душан Вукотич, игровой дебют которого «Седьмой континент» приобретен для проката в США за сорок тысяч долларов — самую высокую цену, заплаченную когда-либо за югославский фильм,— поставит для Загребской студии короткометражную художествен-



ную картину с элементами мультипликации «Пятно на совести». Это тоже частичное возвращение, так как новое произведение Вукотича входит в репертуарные планы двух студий — загребской и белградского «Дунав-фильма». В Белграде будут сняты игровые сцены, хорватские кинематографисты обеспечат съемку рисованных эпизодов. По словам режиссера, сюжет фильма — столкновение человека со своей нечистой совестью, представленной в виде амебовидного пятна — по атмосфере напоминает произведения Кафки. Вукотич намеревается сделать картину в так называемом стиле «плазма-мультипликации» — «аморфная масса ритмично движется в контакте с игрой актера».

ЯПОНИЯ

Зрителям многих стран, в том числе и Советского Союза, запомнился маленький слепой скрипач из фильма режиссера Кодзи Сима «Незабываемая тропинка». Его играл Такаёси Ванами. Слепой от рождения, он начал заниматься музыкой в возрасте 5 лет, и уже в 1958 году состоялось первое публичное выступление 13-летнего скрипача. В 1965 году Такаёси Ванами занял четвертое место на конкурсе имени Маргариты Лонг и Жака Тибо в Париже. Недавно в Токио с большим успехом прошли концерты молодого скрипача при участии симфонического оркестра Токийской филармонии под руководством известного дирижера Ватанабэ.

●

Высшей наградой для исполнителей эстрадных песен Японии является ежегодно присуждаемый «Гран-при» фирмы звукозаписи «Джапаниз рикорд». Лауреатом 1966 года стал талантливый и чрезвычайно популярный киноактер Юдзо Каяма, которого мы недавно видели в главной роли в фильме «Гений дзюдо». Каяма не первый из японских киноактеров, который отмечен этой премией. Но, в отличие от известных киноактеров Юкио Хаяси, Тэрухико Сайго, Кадзуо Фунаки, Хибари Мисора — обладателей «Гран-при» прошлых лет,— Юдзо Каяма является автором исполняемых песен.

●

«Женщины Японии, восстаньте! Опровергайте лживые выдумки «Сётику»!»— этим призывом завершается рецензия на фильм компании «Сётику» «До самой смерти». В нем любящая женщина кончает с собой, а удачливая соперница, обливаясь, по словам рецензента, глицериновыми слезами, расстается с героем, считая себя виноватой в этой смерти. Однако состряпанный по издавна проверенному рецепту так называемый фильм, «выжимающий слезу» (термин, имеющий официальное хождение в критике), привел к обратному результату — в самых патетических местах в кинозале раздавались взрывы смеха. Эту необычную реакцию зрителей на очередную «дамскую» картину с большим удовлетворением отметил рецензент, который высказал надежду, что изменившееся отношение зрителей к такого рода фильмам, может быть, заставит наконец компанию «Сётику» требовательнее относиться к художественным достоинствам своей кинопродукции.

●

«Хитрой работой» называет кинообозреватель газеты «Джапан таймс» дело по переводу заглавий японских фильмов на английский язык. Просмотрев 644 названия, которые числятся в списках «Ассоциации по распространению японских фильмов за границей», он отмечает, что все переводы можно разбить на три группы. Это, во-первых, буквальные переводы, во-вторых, переводы, не имеющие ничего общего с названием фильма, и, наконец, заглавия, сохранившие оригинальное японское звучание. В качестве примера приблизительного перевода приводится фильм Акиры Куросавы «Чем хуже человек, тем лучше он спит», который назвали в английском переводе «Злые спят хорошо» (в нашем прокате фильм демонстрировался под названием «Злые остаются живыми»). Вызывает недоумение, почему фильм «Ключ» режиссера Кона Итикавы, являющийся экранизацией популярного одноименного романа Дзюнъитиро Танидзаки (кстати говоря, сохранившего в английском переводе свое название «Ключ»), демонстрировался на Западе под названием «Тайная одержимость». О небольшой фантазии прокатчиков говорит тот факт, что из 644 названий 76 начинаются со слова «самурай».

●

Дональд Ричи, один из известных знатоков японского кино, проанализировал причины внезапного роста количества произведенных в прошлом году в стране фильмов. Выяснилось, что из 488 фильмов лишь 268 созданы студиями Большой пятерки, а 220 фильмов сделаны независимыми кинокомпаниями. Однако оказалось, что только единицы, выпущенные такими компаниями, как «Куросава-про» или «Хани-про», могут быть причислены к произведениям искусства. Большинство же независимых фильмов выпущены в небольших, зачастую анонимных кинокомпаниях. Эти фильмы, получившие в прессе специальный термин «эродуксьон», демонстрируются в маленьких кинотеатрах, которые наводнили в последнее время крупные города страны. Стоимость этих кинопроизведений окупается обычно в течение одной недели. Это скороспелые дешевые мелодрамы, которые эксплуатируют вопросы секса. Как пишет Ричи, создатели этих фильмов научились умело обходить запреты Комитета по регулированию морального содержания фильмов. «Эродуксьоны» успели выработать уже свою систему штампов. В любом из этих фильмов героиня обязательно должна валяться в грязи, с нее срывают одежду, и она, обнаженная, долго убегает от преследователей; в фильм обязательно включается эпизод, связанный с проблемой импотенции.



ЮХАН СМУУЛ

ПОЛУДЕННЫЙ ПАРОМ

Перевод с эстонского ЛЕОНА ТООМА



Скромный городок на скрещении больших дорог.

Асфальтовая лента прямого шоссе уходит, сужаясь, далеко на запад, раннее солнце иванова дня отбрасывает остроугольные тени одиноких деревьев и темные полоски телефонных столбов. По асфальту медлительно проскальзывают мягкие, рассеянные отражения облаков. Спокойное, удобное шоссе западной Эстонии среди спокойного, однообразного пейзажа с почти незаметными, как и в эстонском темпераменте, подъемами и спусками.

От пункта с указателем «До Таллина — 80 км.» дорога сворачивает на восток. Она становится чуть извилистее и беспокойнее, на ней появляются железнодорожные переезды, рядом, параллельно ей, шагает линия высокого напряжения, кое-где в полях встречаются рощицы.

Другой же большак, «наш» большак, изгибаясь вытянутым латинским „*S*", сворачивает отсюда на юго-запад. Эта людская тропа слишком незначительна для того, чтобы министерство дорог выравнивало по линейке ее изгибы и петли, но она все же заслуживает хорошего асфальтового покрытия. Дорогу эту любят лошади, да и рожь охотно склоняется к ней своими колосьями, а возле самой обочины разросся могучий пирамидальный можжевельник. Эта частица пейзажа, эта дорога не усыпляет, не дает скучать, и случается, что она заставляет путника петь.

Городок, где сходятся и расходятся дороги, тих в нынешнее праздничное утро, как только может быть тих в такое утро глухой городок. Какая-то тетка, лениво помахивая хворостиной, выгоняет из хлева большую рыжую корову, со двора вылетают на обочину белые куры, собачка подыскивает столбик, кошка крадется через дорогу.

В этой утренней чуткой, хрупкой прозрачности стоит на стоянке у перекрестка четырехтонный грузовик. В его вместительном кузове, накрытые брезентом, лежат тюки хлопка. Но в самом хвосте кузова осталось как раз столько свободного пространства, чтобы мы сумели уместить здесь двоих влюбленных и завязку трагедии.

Пустая кабина грузовика заперта.

Поначалу влюбленных нет — они появляются внезапно. Они выходят из-за редких елочек на краю дороги, идущей на запад. Они не спали, и солнце, видимо, слепит их, городок кажется им тихим. Сонное утреннее спокойствие неизбежно делает их центром внимания. Они выходят на дорогу.

Девушка кладет руку парню на плечо и начинает надевать туфли. Туфли у нее белые, на высоких каблуках, и как только она их надела, так сразу же обратила наше внимание на свои красивые, загорелые и исцарапанные ноги. На девушке цветастое шелковое платье и светлый жакет. У нее какая-то послештормовая прическа, а вернее, удачный вариант непричесанности. Рот у нее великоват, а несколько пухлые губы красны, как земляника. В ее больших глазах отразились и ночь и это утро, взгляд, как это бывает у влюбленных, какой-то затуманенный, отсутствующий, смотрящий как бы сквозь предметы и поверх них. Единственное, чего не хватает девушке, так это хрупкости. У нее крепкие ноги, крепкое задорное тело, а шея могла бы быть и потоньше. Вообще же она выглядит так, как должна выглядеть молодая здоровая девушка, которая всю иванову ночь протанцевала со своим парнем, ни в чем ему не отказывала, ни о чем теперь не сожалеет и страшится лишь одного: наступления будней. Красивая девчонка, сжигающая все мосты.

Они стоят на шоссе. Несмотря на то, что девушка уже надела туфли, она с цепкостью собственницы по-прежнему держит парня за ворот сорочки. Притягивает его к себе. Парень обнимает ее одной рукой. Не отрывая друг от друга глаз, они идут зигзагом к машине. Ну а парень!.. Силы небесные, что за парень! Он сузил свои джинсы до предела, чтобы выставить напоказ все мускулы. Пиджака на нем нет. Под пестрой рубашкой угадывается могучий торс. Большие, широко расставленные водянисто-голубые и не блещущие умом глаза. Крохотный чичиковский подбородок с ямочкой и не соответствующий всему остальному дворянский нос. На редкость светлые волосы вьются натуральными крохотными колечками, словно каракуль. Рука девушки все время тянется к этим волосам. Будь в этом парне хоть грамма на два злости, из него вышел бы конокрад. Но злости в нем нет. Из-за своей безмерной доброты он не сможет не стать законченным подкаблучником, который будет мыть полы и стирать пеленки, колоть дрова, бегать в лавку за молоком и после рождения первого ребенка называть свою жену «мамочкой». Посадив своего бэби на колени, он будет под новогодней елкой фальшивым, но отчаянно задушевным голосом петь «Святую ночь», слов которой не сумеет заучить до самой смерти.

Наша пара подходит к машине. Парень заглядывает в пустую кабину и обходит вокруг грузовика, постукивая ногой по скатам.

Он приподымает брезент, обнаруживает между бортом и тюками пустое пространство, и ему приходит в голову идея.

Парень. С этой машиной и махнем.

Девушка (*загораясь*). С этой?

Парень (*уговаривающе*). Темно и тепло.

Девушка. Тогда согласна. Поцелуемся. (*Целуются.*) Поесть бы. Хочу есть!

Парень. Поцелуемся.

Девушка. Хочу есть!

Парень (*растерянно*). У меня, понимаешь, у меня... понимаешь... у меня ни пенса, ну, совсем ни копья. Ликер такой дорогой был.

Девушка (*гладя его волосы*). Значит, мы без гроша? Поцелуй меня!

Парень. Знаешь? У меня идея. Садись в кузов. (*Девушка с его помощью забирается под брезент.*) Опусти брезент. Жди меня здесь.

В своих джинсах в обтяжку парень направляется в городок, заглядывая в сады и теперь в самом деле напоминая конокрада. Вдруг его взгляд останавливается на балконе с резными перилами, с которого свисают на веревке сверкающие на солнце связки сушеного язя. Парень проглатывает слюну, подходит к забору, потом пятится назад и перемахивает через ограду. Прячась в кустах, он крадется к балкону. К нему кидается серой молнией громадный волкодав и пытается, рыча и гремя цепью, ухватить его за джинсы.

Парень (*шепотом*). Мурка... Томми... Да тише ты, дьявол, не шуми! Мы же братья, мы же с тобой братья...

Не переставая улещивать собаку, он подбирается к самому балкону, срывает связку язей, надевает ее, как ожерелье, на шею и, повторяя: «Мы же братья, Томми, пойми, братья!» — осторожно отходит на такое расстояние, чтобы собака не могла его достать, после чего в несколько прыжков пересекает сад и перемахивает через забор. Собака заливается безумным лаем. Как раз в тот момент, когда льняная голова парня взлетает над забором, на балконе появляется в ночной сорочке до пят и в мужском

пиджаке хозяйка. Хозяйка кинула взгляд на остальные связки язей, раскачавшиеся ни с того ни с сего при полном безветрии, скрестила руки на груди и сказала утробным басом лавочника:

— Молодежь! Рыбокрады! Молодежь!

Лает собака.

Парень с язями за пазухой подбегает к машине и откидывает брезент. Достает из-под рубашки свою добычу и протягивает ее в кузов.

П а р е н ь *(шепотом)*. Дорогая, я здесь.

Д е в у ш к а. Что? Ты где пропадал?

П а р е н ь. Возьми. Это язь.

Язи исчезают. Из-под брезента показывается девичья рука, протягивающая потертую рублевку.

Д е в у ш к а. А я нашла рубль. Купи хлеба и пива.

Парень берет рубль и направляется к лавке, на этот раз уверенным, неторопливым шагом. Лавку только что открыли, покупателей в ней нет. Его голодные глаза шарят по полкам.

П а р е н ь. Пару пива!

Продавец дает пиво.

П а р е н ь. Хлеба.

Продавец кладет на прилавок буханку.

П а р е н ь. Отрежь половину!

Продавец режет буханку.

П а р е н ь (*подсчитывает в уме*). Отрежь четверть.

Продавец смотрит на него с иронией, отрезает четверть и отсчитывает мелочью сдачу. Парень пересчитывает.

П а р е н ь. «Приму» и спички!

Продавец дает. Парень расплачивается и выходит. Хлеб он прячет за пазуху, сигареты и спички в карман. А пиво несет в руках, словно это символ богатства и счастья. Он идет и фальшиво насвистывает «Еньку». С негромким возгласом: «Это я, дорогая!»— он исчезает в кузове. Брезент плотно запахивается изнутри.

Автостоянка. Утро иванова дня. Большой четырехтонный грузовик с хлопком.

Подходит водитель. Свою кожаную куртку он зажал под мышкой. Это лысый крепкий мужчина средних лет, с лицом меланхолика. Первым делом он обходит машину кругом, пристально изучает покрышки, стягивает плотнее и без того натянутый брезент, открывает дверь кабины, включает зажигание, и мотор начинает петь ту самую песню, какую он и должен петь у хорошего водителя. Первая скорость — машина медленно трогается с места. Вторая скорость. А на третьей скорости машина катит уже по вытянутому латинскому «*S*», по «нашему» шоссе, уходящему на юго-запад.

В кузове, тесно прижавшись друг к другу, сидят парень и девушка. У обоих в зубах по язю, а у парня в руке — бутылка пива. Счастливые и голодные, они обмениваются изредка случайными фразами.

Д е в у ш к а. Куда он нас везет? Куда мы едем?

П а р е н ь. С тобой — хоть в пекло.

Но все же он слегка приподнимает брезент и смотрит на убегающее назад шоссе, по которому к ним приближается издали серая «Волга». «Волга» постепенно настигает грузовик, и как раз в тот момент, когда становятся различимы лица ее пасса-

жиров, которых в дальнейшем мы будем называть парикмахершей и доцентом, парень опускает брезент.

П а р е н ь. Какая-то дорога... Куда-нибудь да приедем.

Д е в у ш к а. Лишь бы только не в Ригу. Там на разговоре не выедешь.

П а р е н ь. Не выедешь? Это я-то? Да. Нет. Корова. Борода... Еще как выеду!

Д е в у ш к а. И денег нет...

П а р е н ь. Продадим что-нибудь. Ведь я с тобой. (*Подсчитывает.*) Пиво у нас есть, хлеб есть. И язь и сигареты...

Д е в у ш к а. И поцелуи!

Не выпуская из руки язя, парень обнимает девушку и привлекает к себе. Пауза.

П а р е н ь. Покурим!

Д е в у ш к а. Осторожней. Здесь хлопок.

П а р е н ь. Молчи, глупая! Тоже мне драгоценность! У меня легкая рука, вроде как у того дяди, что баню в Петсери спалил: затопил баню, а загорелся весь город.

Они берут по сигарете и начинают курить — парень курит со знанием дела, девушка неумело.

Д е в у ш к а. Видишь? Курю!

П а р е н ь. Тогда поцелуемся.

Пока по «нашей» дороге направляются в гавань грузовик с хлопком и серая «Волга», из порта на острове выходит к материку морской паром.

Купающийся в безветрии и утреннем солнце порт, над которым тоскливо и маняще гудит на прощание сирена парома, похож и в то же время не похож на множество таких же маленьких портов Эстонии. Аккуратные и какие-то голые домики: зал ожидания с билетной кассой и почтой, столовая, гараж, приземистый вытянутый пакгауз, пара стандартных строений из белого камня. Неудержимый и беспощадный морской ветер, топчущийся по девяти месяцев в году на этом округло выступающем в море мысу, где из-под сине-серого щебня выдирается на поверхность белая кость известняка, этот самовластный ветер, которого мы пока не чувствуем и не слышим, расплющил ногами даже можжевельник и пригнул к земле сосны, превратив их в горбатых карликов. Тут пытались сажать деревья — выживает одно из пяти. Эти выжившие назло всему деревья как бы олицетворяют собой бессильный протест. Глаз кинокамеры шарит по бесплодной земле и останавливается на зеленом клочке, на веселой густой траве, которую щиплют привязанная овца с двумя ягнятами. А затем земля уходит под воду, становится морем. Под лучами ясного-ясного утреннего солнца лежит, отражая бледную небесную синеву, море, у него идеально отшлифованная и теплая на взгляд поверхность. В него вонзается мол, похожий на вилку с двумя зубцами. На одном зубце — невысокий маяк. У причала разгруженное судно, его задравшаяся корма и черный форштевень ломают идеальную прямую мола. Единственные признаки жизни на нем — нижнее белье, три тельняшки и фартук кока, развешанные на шлюпках.

Метрах в двухстах от мола, раздувая белые пенистые усы и оставляя за кормой лениво расходящийся в стороны треугольник килевой воды, идет паром. Его крупный серый корпус осел в воде грузно и по-домашнему уверенно. Над серединой палубы возвышается ослепительно-белый командный мостик, опирающийся на пассажирские салоны с правого и левого борта и оставивший под собой длинный высо-

кий туннель: скважину для ветра и проезд для машин. Мирный паром с мирным грузом: три больших высоких рефрижератора с мясом и рыбой да два видавших виды грузовика, мелодично дребезжащие от легкой вибрации. В их кузовах тысячи пустых бутылок, немых свидетелей эстонской жажды. Затем машина с соленой рыбой. Остальное место занимают пустые бензиновые цистерны с большими буквами на запыленных боках: «О г н е о п а с н о!» А между двумя автоцистернами втиснулась еще одна машина — конское ржание прошлого. В кузове с высокими бортами — шесть лошадей: глаза, полные отчаянного страха, подрагивающие мышцы шеи и ног, настороженные уши. Конская голова на фоне моря — устрашающа и нелогична. Кто-то написал на борту: «Привет материковым лисицам...»

Машины стоят так тесно, что перебираться от одной к другой приходится через крылья и капоты.

В пассажирском салоне всего двое сонных людей.

Командный мостик. У рулевого пульта матрос с красной повязкой на рукаве, он шевелит рукоять изредка и с ленцой. Справа от пульта, у машинного телеграфа, оба рычага которого повернуты почти до отказа на «полный вперед», стоит капитан. Это молодой моряк лет двадцати пяти — двадцати семи, высокий, светловолосый, спортивный, один из тех хороших моряков, которых выпускает Таллинская мореходка. Лицо у него еще мягкое, мальчишеское, лишенное резких, суровых линий, неизбежно накладываемых долгой матросской жизнью, большой и одинокой властью капитана над людьми, его неделимой ответственностью. В связи с тем, что сегодня иванов день и на материке парому предстоит принять легковые машины, туристские автобусы и множество людей, которые, невзирая на строгие надписи («Вход посторонним воспрещен»), будут лезть на мостик и которым он с искусно скрытым удовлетворением согласится продемонстрировать с в о й п а р о м и свое капитанское величие (слова «мой паром» звучат в его устах так же естественно, как «моя жена»),— в связи со всем этим, а также благодаря въевшейся в плоть благовоспитанности он в полном капитанском параде. Белая нейлоновая рубашка подчеркивает на зависть ровный и здоровый загар шеи и лица. Капитан опускает ручкой толстое стекло, взгляд его удовлетворенно обводит мастерски расставленные на палубе автомашины, задерживается ненадолго на лошадях и, скользнув через апарель, добирается до сияющего, как зеркало, моря.

В расположенной близко от мостика капитанской каюте с ее гардинами из обязательного синего плюша на широкой и совсем не корабельной кровати, над которой висит барометр и вьется змеей переговорная труба, все еще досматривает светлые утренние сны молодая жена. По лицу капитана проскальзывает счастливая улыбка, взгляд его становится глубоким, но легкое поскрипывание рулевой рукояти возвращает капитана к действительности. Итак, мы видим счастливого человека в самом начале несчастливого дня...

На другом конце мостика — штурман. Он несколько старше капитана и отличается от него ровно настолько, насколько отличается неудачник от удачника. Он в ночных туфлях, в застиранных тренировочных брюках и в бумажной ковбойке. Он часто трогает то пальцами, то языком вспухшую верхнюю губу. Вокруг правого глаза — синий ореол, след классного удара кулаком, глаз выглядывает из узенькой щелки с мукой и отчаянием. Весь этот мир — паром с машинами на палубе, мучительно сияющее море, кричащая подтянутость капитана, скрип рукояти — вызывает

в душе штурмана крайнее отвращение, что и отражается на его лице в пределах возможного. Штурман судорожно силится не смотреть на капитана.

Капитан же смотрит на него изучающе и даже сердито. Потом подходит к матросу и касается его плеча.

К а п и т а н. Уйди-ка минут на пять.

М а т р о с. Есть — уйти.

Матрос выходит, и капитан берется за рулевую рукоять.

К а п и т а н (*штурману*). Послушай-ка, друг.

Ш т у р м а н (*не двигаясь*). Не грызи ты меня, будь человеком.

К а п и т а н. Когда ты вернулся на корабль? При мне ты вел себя на костре пай-мальчиком...

Ш т у р м а н. Значит, ты не видел? И твоя жена не видела? Повезло все же...

К а п и т а н. Какое там к черту — повезло! Чтобы мои люди подрались в иванову ночь! Чтобы мой штурман затеял ссору! (*Понижая голос.*) Но это еще полбеды.

Ш т у р м а н (*с отчаянием*). Уж если бы тебя так по башке саданули, сидеть бы тебе сейчас в своем парадном мундире одесную от господа бога!

К а п и т а н (*хмуро и с достоинством*). Я не потерплю, чтобы мои люди дрались. А чтобы их еще и били, и вовсе не потерплю. Вот влеплю тебе выговор приказом — не за то, что дрался, а за то, что не умеешь драться. Ты у меня...

Ш т у р м а н. Капитан... Этих чертовых островитян было десять тысяч штук.

К а п и т а н. Мобилизацию, значит, провели? На вас всегда тысячами нападают, когда вы с синяками возвращаетесь.

Ш т у р м а н. Во всех кустах засели. И все заодно держались — чертовы эти островитяне. А рожи у них такие узкие, что каждый второй удар — мимо! Я же защищал честь корабля!

К а п и т а н. По лицу видно, как защищал.

Ш т у р м а н. Клянусь!

К а п и т а н. Если покажешь мне завтра хотя бы троих, которым и ты синяков наставил, тогда приказа не будет. А покажешь пятерых, объявлю благодарность. Но так дела не оставлю. Честь корабля — это честь корабля.

Ш т у р м а н. Ты меня знаешь. Покажу! Но... Раз ты меня видел, зачем же оставил меня у костра?

К а п и т а н (*задумчиво*). Я н е м о г не уйти. После того как они бросили в огонь покрышки. Пять лет назад я плавал здесь курсантом и спасал однажды норвежцев с горящего танкера. (*Вздыхает.*) Когда горит резина, этот запах, понимаешь, запах... запах резины... Для меня это запах горящего судна, краски, масла, резины — всего вместе, дьявол... Когда покрышки загорелись, я уже ничего не видел — ни жены рядом, ни костра, ничего — только черные лица норвежцев и то, как они стояли на корме горящего танкера, совсем как эти лошади в машине. И деваться им было некуда — море тоже горело. Мне надо было уйти. Одного горящего корабля на всю жизнь хватит, да еще и с придачей.

Ш т у р м а н (*смотрит на него с изумлением*). Ах, вот как? Такая, значит, хитрая история. А ты не говорил.

К а п и т а н. Не хотелось. Каждый из нас, у каждого из нас... Ну, ладно. (*Тоном команды.*) Пойди побрейся. Сними эти лохмотья. Ты пока что у м е н я служишь. Будешь командовать погрузкой.

Ш т у р м а н. С таким глазом?

К а п и т а н. Нет, не с таким! С тем, который не подбит! Пришли сюда вахтенного.

Штурман уходит. Матрос возвращается и принимает от капитана рулевую вахту. Материковый берег с его углообразно вытянутым пирсом все приближается и приближается.

«Наше» шоссе. Грузовик с хлопком. Водитель мурлычет песню. Девушка и парень спят, их волосы усыпаны, словно цветами, клочьями белого хлопка. Обоих обвивает веревка с еще не съеденными язями. Чуть впереди грузовика едет большой «Икарус», а еще дальше — коричневая инвалидная коляска.

Как раз в этот миг грузовик с хлопком чрезвычайно робко обгоняет серая «Волга». Она прижимается к левому краю широкой и прямой дороги, оставляя между собой и грузовиком несколько метров. Лишь через двести метров «Волга» начинает медленно перемещаться на свою правую сторону — почерк начинающего водителя.

В «Волге» сидят доцент и парикмахерша. Ведет доцент. Женщина рядом с водителем видит и дорогу и окрестности, но ею владеет лишь одно, главное чувство: «Наконец-то я сижу в с в о е й м а ш и н е». Это чувство придает ей тот вид, который нам так же примелькался на дорогах нашей страны, как рекламы сберегательной кассы. Тут и хвастливая радость, и чувство превосходства, и радость лягушки, вознесенной своими сестрами на болотную кочку, радость, которую люди маскируют притворной простотой и благодушно-сюсюкающим снисхождением к «массам». Это выражается в некоторой судорожности лицевых мышц, в осанке головы, в сдержанности взгляда, в манере речи.

Сочиняя для режиссера и самого себя длинные и, вероятно, не очень существенные характеристики, я исхожу из принципа, опровержение которого стало для многих и молодых и старых писателей делом жизни, славы и чести. А убежден я именно в том, что порядочный с виду человек вовсе не всегда должен быть в душе прохвостом, догматиком или бездушным чурбаном. Убежден, что совесть не всегда прячется под маской, ярко и размашисто расписанной экстравагантностью, хамством, слабостью, стиляжничеством и нелогическим поведением. Знаю, что положение «все так и есть, как видишь» не является абсолютной истиной. Но «не верь глазам своим» отстоит от нее еще дальше.

Итак, в «Волге» сидят двое. Парикмахерша, свежеиспеченная жена доцента, являет собой тот тип совершенной красавицы, какой производят на базе природных ресурсов косметика, кино, модные журналы и беспощадность конкуренции. Прическа, брови, ресницы, цвет губ, вырез легкого летнего платья, математически рассчитанный и обнажающий все, что надо, холеные руки, лак на ногтях — все это налицо. Однако с тем избытком, от которого естественная красота и элегантность, непременно требующие и некоторой небрежности, уже задыхаются. И сейчас, когда парикмахерша смотрит на дорогу, а может быть, и в свой вчерашний день, возле ее рта вдруг появляется злая, самодовольная, решительная и черствая складка, столь свойственная женщинам, чье прошлое пестро, как лоскутное одеяло, и знало лишь один закон: «Хватай!» Ей может быть и двадцать пять и двадцать восемь лет. Лицом она моложе своих лет, глазами—старше.

Доцент, не рискующий в качестве начинающего водителя отрывать взгляд от бегущей навстречу дороги, на десять лет старше жены. У него большая и нескладная голова мыслителя, острые и высокие залысины на висках. Лицо у него по-кабинетному бледное, отчего его жена кажется еще более загорелой. Он хорошо одет, однако чувствуется, что он к е м-т о хорошо одет. Для своих лет он полноват. Иногда он поглаживает руку жены (в такие моменты скорость падает до сорока километров), потом приглаживает волосы и с панической стремительностью снова хватается за руль. Влюбленный интеллигент так же легко превращается в слепого идиота, как и все остальные, а при наличии фантазии ему удается стать трижды идиотом.

Парикмахерша. Как хорошо ты ведешь, Артур!

Доцент. Еще не очень уверенно.

Парикмахерша. Это придет. Машина-то своя. Господи!

Доцент *(у него и ласкательные словечки звучат по-профессорски суховато)*. Да, золотко, мы с тобой, да. И машина своя и едет. Да. Нам бы стоило взять с собой и твою дочку, ребенок привык бы ко мне и...

Парикмахерша. Артур! Я хочу быть с тобой одна. Одна. Пускай твои старики увидят меня в первый раз без ребенка.

Доцент. Они знают, что он есть. Я написал. Твой дядя — инвалид, а наш ребенок сидит у него на шее уже второй месяц. Инвалиду это тяжело.

Парикмахерша. А мне разве легко? Я хочу, чтобы мы были одни со своей машиной. Сейчас я не хочу видеть этого ребенка! У него и глаза и рот отцовские, понимаешь ты или нет? Сейчас я не хочу его видеть.

Доцент (*спокойно*). Тогда, золотко, отдай его своему первому мужу. С отцом ребенку будет лучше: отец — это все-таки отец.

Парикмахерша. Пока мой бывший муж будет водить к себе девочек, ребенка он не получит. (*Интимно.*) Неужели ты не понимаешь, что я хочу быть с тобой одна, только мы и наша машина, имею я право раз в жизни пожить по-человечески.

Доцент. Понимаю, золотко. А душа ребенка, характер? Психические травмы?

Парикмахерша. Пошел ты в задницу со своими травмами!

По лицу доцента пробегает тень, он морщится, словно от сильной физической боли, рот становится узкой, бесцветной полоской. Стрелка спидометра переходит с шестидесяти на пятьдесят, с пятидесяти на сорок. Лицо каменеет все больше и больше, боль проникает в сердце. Парикмахерша тоже испугалась и молча кусает губы. Но в тот же миг лицо ее приобретает лирически-ангельское выражение, и она, хоть и со страхом в глазах, пододвигается к мужу.

Парикмахерша. Прости, дорогой. Я не хотела. (*Муж молчит и едет по-прежнему медленно.*) Господи, так и откусила бы себе язык! (*Муж молчит, и жена переходит в атаку.*) Это у меня от прежнего. Сам понимаешь, все время в парикмахерской, так добро бы еще в приличной, а то на вокзале! Я же тебя просила: добейся, чтоб меня перевели, у тебя связи. (*Доцент морщится.*) С тобой посчитаются. А ты ничего не делаешь, тебе стыдно просить чего-то для меня! Другие парикмахерши участвуют в конкурсах, получают премии, делают шикарные головы, их снимают для газеты... (*Ожесточаясь.*) А у меня на вокзале — посмотрел бы ты, что за головы! Разве из них что-нибудь сделаешь? Техники женского пола, жены сельделовов, патлы командировочных! Ни одной головы!

Стрелка спидометра снова начинает медленно перемещаться вправо: сорок, пятьдесят, шестьдесят. Лицо доцента немного смягчается, но все еще остается угрюмым и растерянным. Жена решает стать доброй, кроткой, кающейся и печальной.

П а р и к м а х е р ш а. Артур, прости!

Д о ц е н т. Ну хорошо, хорошо, золотко. Но наши слова — это мы сами и никто иной. Ты, я, мы сами. Наша красота, наше безобразие.

П а р и к м а х е р ш а (*с раскаянием*). Прости!

«Волга» постепенно настигает коричневую инвалидную коляску, едущую на своей предельной скорости — сорок километров. Брезентовый верх откинут.

«Волга» догоняет ее. Доцент концентрирует внимание. Каждый обгон для него — это пока еще риск, смертельный номер. А парикмахерша по мере приближения к коляске становится все беспокойнее, все неувереннее и даже отворачивается в сторону, чтобы муж не видел ее лица. Сначала на ее лице только догадка, но немного погодя она узнает эту коричневую коляску, в которой виднеются седоватая мужская голова и весело развевающаяся льняная гривка. Девочка встала и, держась за ветровое стекло, с жадным детским любопытством неотрывно глядит на все, что проносится мимо: на деревья, дома, животных. Парикмахерша мечтает только об одном: чтобы они поскорей проехали мимо этой тарахтелки, на которой едут ее дядя и ее дочь, и чтобы доцент ничего не заметил.

В коляске едет инвалид войны лет пятидесяти, с двумя костылями по бокам, и непоседливая шестилетняя девочка Тийу. Им вдвоем хорошо и весело, обоим вполне хватает места в их машине, тарахтящей, как мотоцикл. У инвалида с девочкой установилась та тесная, теплая и трогательная дружба, какая часто возникает между детьми и бездетными мужчинами, перевалившими за средний возраст, и в которой взрослый предлагает ребенку свою любовь, а ребенок принимает ее с благодарным детским эгоизмом. Для взрослого такая любовь всегда печальна: птица всегда может улететь, огонек всегда могут украсть, радуга непременно растает.

Т и й у (*показывая пальцем на собаку, бредущую по обочине*). Десятая. Я сто собак насчитала. И десять овец. Я собак не боюсь.

И н в а л и д. Сядь-ка, Тийу, сядь!

Т и й у. Возле твоего кармана сяду. (*Садится, по-хозяйски сует руку в карман его пиджака и достает конфету.*) Но сперва я не буду есть конфетку (*украдкой надкусывает конфету*), сперва я тебе стишки почитаю.

И н в а л и д. А вдруг они быстро кончатся.

Т и й у. Я сто стихов знаю. (*Снова встает и, держась за ветровое стекло, начинает декламировать.*)

Вижу море...
Слышу, слышу
В тишине шуршит камыш...

(*Задумывается. Повторяет громче.*)

В тишине шуршит камыш...

(*Счастливым звонким голосом.*)

И вовсе не камыш,
а мышь!

(*Смешным грозным шепотом.*)

Ты крадешь конфетки, мышь,
Ну-ка, в море, мышка,
Кыш!

Дядя, ты слышал? Я сама стишок сочинила! (*Садится счастливая.*)

Инвалид. Ты умница. Котелок у тебя работает.

Тийу (*задумавшись*). А у папы котелок не работал.

Инвалид. Кто тебе сказал?

Тийу. Мама. Поэтому папа и ушел, что у него котелок не работал.

Инвалид. Ну-ну! Ты того...

Тийу. Вот и мама сказала, что папа немножко того. А из-за этого и я такая глупая. А новый мамин дядя вовсе не того, а я глупая и еще наказание господне.

На лице инвалида мучительная беспомощность, которую так часто вызывает у взрослых ошеломляющая детская прямота.

Инвалид. А почему мама так говорит?

Тийу. Это она говорила, когда папа ушел и другие дяди приходили. Она укладывала меня спать на кухне, а я не хотела, я там боялась. И если я бежала к маме или плакала, значит, я была глупая и наказание господне. Мама тогда была красивая, такая красивая, что... И глаза у нее были другие — как у кошки в темноте. Я так боялась...

Инвалид. Пойдем с тобой завтра на море и в лес. У тети есть хорошая собака, пестрый петух и большой поросенок — беленький и хвост крючком. (*Девочка выуживает у него из кармана новую конфету.*) Не ешь так много конфет — зубы испортишь, болеть будут.

Тийу. А я про зубы песню знаю.

Инвалид. Про зубы? Песню?

Тийу (*поет*).

Вдруг назад ко мне явилась
разведенная жена,
потому что позабыла
зубы новые она.

Инвалид (*заговорщицки*). Слушай, детка, ты тете эту песню не пой. Это песня не для деток.

Тийу. Не буду. Дядя, а в чем эта жена была разведенная? В воде?

В это время «Волга» догоняет и начинает обгонять коляску. Доцент — весь напряженное внимание. Парикмахерша откидывает голову, чтобы доцент не видел ее лица, на котором застыли мертвая заученная улыбка, испуг и досада. Как только обе машины поравнялись, парикмахерша повернула лицо влево, чтобы в коляске видели только ее затылок и край щеки. «Волга» обгоняет коляску крайне медлительно, судорожная кукольная улыбка не сходит с лица парикмахерши.

Девочка в коляске вскакивает.

Тийу. Мама! (*Но она тут же садится.*) И вовсе не мама.

Инвалид молчит.

Доцент. Ты заметила — там был инвалид'

Парикмахерша. Не обратила внимания.

Доцент. Все управление — газ, тормоз, сцепление — переведено на ручное.

Парикмахерша. Он потерял ногу на войне.

Доцент. Кто потерял ногу на войне?

Парикмахерша. Инвалид. Не этот, а вообще...

Доцент. С ним была девочка.

Парикмахерша. Я не видела.

Чем ближе к берегу и гавани, тем оживленнее становится дорога. Сначала «Волга», потом — инвалидная коляска. Коляску обгоняет наш грузовик с хлопком. А впереди всех едет туристский автобус «Икарус» с крупной табличкой на переднем стекле: «Заказной». Окна «Икаруса» открыты, и он разбрасывает на обе стороны в солнечный утренний мир выкрики, смех, женский визг и запах пива.

Какая-то районная промкооперация едет на остров, чтобы весело провести иванов день, и все уже настроились на соответствующую волну. Автобус выглядит, как банкетный зал. В передней части автобуса стоит большой молочный бидон, и главный бухгалтер, толстая самоуверенная сорокапятилетняя женщина в строгом сером костюме, плотно обтягивающем ее пышные формы, черпает из бидона эмалированной кастрюлькой и наливает в кружку пиво. Лицо у нее при этом чуть ли не благоговейное. Кружку подносят в первую очередь баянисту, сидящему возле двери с громоздким инструментом на коленях. Затем кружка начинает путешествовать по шумному автобусу. Здесь едут девушки из пошивочной мастерской — во рту полно зубов, в голове — ветер, все в легких платьях, одна другой красивее.

Сзади на длинной скамье сидят четверо мрачных мужчин. Для них перспективы этого длинного пустого дня сводятся к зеленой пятилитровой манерке с пивом. Украдкой переходит из рук в руки четвертинка. Похоже на то, что между ними и остальными пассажирами — незримая стена. Среди этих четверых мрачный грузный человек. Это заведующий мельницей.

З а в е д у ю щ и й м е л ь н и ц е й. Выдумали еще тоже — остров! Такой кочке и не удержать мужчину! Нам бы лучше баню — островную, деревенскую!

Второй из четверых — тощий.

Т о щ и й. И что за охота по свету шляться? Чего мы не видели? Куда-то за море волокут, а мы ни плавать, ни тонуть не умеем. Год назад на иванов день сидели мы об эту пору в моем саду под сиренью, и у меня на руках были двойка и десятка крестей, и брат мне еще туза дал. Козырь с колесами. Весь день делом занимались, и такой был чудесный денек, такой длинный.

Третий достает из кармана колоду карт.

Т р е т и й. Карты с собой.

Ч е т в е р т ы й. Вам четвертого не хватает. Возьмите меня.

Т о щ и й. Ну, раз карты с собой, уж мы этот день как-нибудь переживем. Переживем. Год назад на иванов день мне сдали двойку и туза крестей.

И мрачности как не бывало. Возник новый коллектив с общими целями и интересами.

Шум в автобусе не смолкает.

Выкрики, обрывки фраз. Главный бухгалтер, взявшая на себя роль главного руководителя, командует:

— Споем.

— Чего?

— «Мы из Кунглы»!

— Неохота.

— «Почтальона»!

— Да ну! Приелось!

— «У нас на Сарема растет...»

— Это пускай саремцы поют!

= «Хороши островитянки...»
— Это все песни с того берега. (*Баянисту.*) Сыграй-ка «Соседского Аду»!
Баянист растягивает свой инструмент и начинает:

— Я с этим самым Аду по-соседски был знаком,
Любил он к дочке Кярнера заглядывать тайком.

Все.

— А ну, гони, дуй в гриву, в хвост,
За полчаса по десять верст!

Баянист.

— Между прочим, он у Кярнеров нисколько не шумел,
Потому как и без ключика в дома входить умел.

Все.

— А ну, гони, дуй в гриву, в хвост,
За полчаса по десять верст!

Баянист и картежники.

— Но и сам я в те же двери тем же способом входил,
И однажды темной ночью за нахалом проследил.

Все.

— А ну, гони, дуй в гриву, в хвост,
За полчаса по десять верст!

Баянист с хором.

— И жилет его и брюки я увидел на окне,
И засаленную шляпу, шикарную вполне.

Все.

— А ну, гони, дуй в гриву, в хвост,
За полчаса по десять верст!

Главный бухгалтер с серьезным видом отбивает такт. Поют все — даже водитель за рулем. Заведующий мельницей поет, не переставая тасовать карты. И с последним куплетом:

— Я хватаю эту шляпу, эти брюки и жилет
И соседу посылаю самый пламенный привет!—

веселый автобус красиво берет вираж.

«Икарус». «Волга». Инвалидная коляска. Солнечная дорога. Пейзаж тем временем стал беднее, монотоннее — это бывшее морское дно, где теперь властвуют камень и можжевельник.

Четверку машин быстро настигает пятая — взятый напрокат «москвич». Его гонят чуть ли не со стокилометровой скоростью и притом с той небрежностью, с какой водят только чужие машины. Лишь подойдя вплотную к каравану впереди, «москвич» слегка снижает скорость. Стрелка температурного датчика на доске приборов подходит к ста, давление масла ниже нормального, мотор работает нечисто. Машина заезжена.

В «москвиче» едут четверо — трое парней и девушка. За рулем парень двадцати двух лет, небритый, длинноволосый, с сигаретой в углу рта, с красивым равнодушным лицом именно того типа, которому мы торопимся приписать скрытые достоинства. На самом же деле тут ничего нет, кроме преждевременной старости и пресыщенности, питающейся дешевыми победами, тайного панического страха перед каждой трудностью и каждым усилием, благоприобретенного цинизма и пол-

ной неспособности к удивлению. Отчасти это порождено той гиперболической родительской любовью, которая шумно кидается на защиту сперва ошибочек, потом ошибок, поскольку это ошибки молодых, и которая своим противным дамским причитанием «о защите молодых», «о понимании молодых» доводит кого до тюрьмы, а кого и до предательства. Парень за рулем — порождение такой инфляции гуманизма.

Девушка рядом с ним под стать ему: юная, накрашенная, равнодушная. Слова, исходящие из ее уст, настолько безлики и бесцветны, что они как бы обрывают все контакты с ней и ни до кого не доходят.

Сзади — двое двадцатилетних. Один из них не вмешивается в спор, становящийся все более горячим. Он тихонько насвистывает, но спокойствие его притворное. Его худой и разъяренный сосед подался вперед. Комсомольский значок у него на груди выглядит здесь таким же неуместным, как и его горячность.

Парень с комсомольским значком. Остановись. Вода закипает. Давление масла падает. Сгорят же цилиндры.

Водитель. До порта дотянем.

Девушка. Подумаешь, масло! Атс взял машину, Атсу и отвечать.

Парень с комсомольским значком. Небось на своей машине не так бы ездил.

Водитель. Еще бы! А из-за государственной нервы портить...

Девушка. Подумаешь!

Парень с комсомольским значком. Затормози, Атс! Запороть казенную машину — с твоим образованием это неоригинально.

Девушка. Скажите, как остроумно!

Водитель. Кончай ты с этими лозунгами — о государственном добре. Я их с самой школы от тебя слышу. Смени пластинку.

Парень с комсомольским значком. Приходится повторять, раз ты такая дубина. Затормози!

Девушка. Скажите, как остроумно!

Водитель *(упрямо прибавляя газу)*. Отцепись! Терпеть не могу этих проповедей — шесть лет подряд их слышу. Красный пастор. Не моя марка.

Парень с комсомольским значком. Твоя марка? Это какая же? У тебя же все напрокат: и философия, и песни, и «москвич».

Водитель. Все? Ну, нет! Я хочу быть свободным.

Парень с комсомольским значком (*с интересом*). От чего же?

Водитель. От всего! От твоей морали. На мой вкус она пресна.

Девушка. Скажите, как остроумно!

Водитель. Мой отец воевал — ну и пусть! Он получил за это простреленное легкое, директорский пост и мое незаконченное высшее образование. (*«Москвич» обгоняет инвалидную коляску.*) Этот тоже воевал и остался без ноги. Наслушался я этих проповедей, хватит — мы воевали, мы боролись. Воевали, и ладно. (*«Москвич» обгоняет грузовик, потом «Волгу». Водитель кивает головой в сторону «Волги».*) Это кислое тесто в «Волге» не воевало, и все равно у него своя машина и баба рядом — первый класс. Им бы пригодились твои проповеди, а нам—нет.

Парень с комсомольским значком. И откуда берутся такие, как ты, не понимаю.

Водитель. А что ты вообще понимаешь? (*«Москвич» обгоняет «Икаруса»*). Твое место там, в этом автобусе, а не здесь, среди неорганизованной и распущенной молодежи без идеалов. Там тебе и государственная машина, и коллектив, и стадные инстинкты. Соответствующие твоей интеллигентности.

Парень с комсомольским значком. Юпитер, ты сердишься! Но без таких коллективов и без папы с простреленным легким половина ресторанных философов собирала бы окурки. Задумывался ли ты, кто оплачивает твою свободу?

Девушка. Скажите, как остроумно!

Водитель. Кончай, щенок! (*С иронией.*) Слабые у тебя зубы для таких оригиналов, как мы. Подучиться надо. Мы же взяты государством под охрану... да-да...

Второй парень. Как бобры и выдры.

Водитель. Заткнись! Под полную охрану! Даже, понимаешь, скучно. Не успеешь и расшуметься, как всякие тети и дяди уже кричат: «Надо понять молодежь!» Никакого интереса. (*Парню со значком.*) Ты, серость, не замечаешь, что не тебе с твоим комсомольским значком, а нам, оригиналам, строят глазки, что к нам подбирают ключи! Нас ругают стилягами, да, и паразитами, и ресторанными философами, да. А с другой стороны...

Парень с комсомольским значком. Я тебя понял. Если бы клопа научили философии...

Девушка. Скажите, как остроумно!

Второй парень. Слушай, Атс, вода кипит!

Водитель. До порта дотянем.

«Москвич», «Волга», грузовик с хлопком и коляска с каждым километром приближаются к порту. Вдали уже мелькнул клочок моря: здесь ломаная дуга залива глубоко врезается в сушу. Эстонское побережье с его камнями и редкой жесткой травой как бы тушуется рядом с веселой синевой моря.

И вдруг совершенно неожиданно возникает над низким берегом входящий в гавань паром. На фоне выгоревшей зелени можжевельника свежая, сияющая белизна его салонов и командного мостика кажется парадной. Как если бы прямо по воздуху плыла под бледным небом церковь, отрешенная от моря и от суши. Навстречу ему плывет низкая каменная грудь мола, и вот уже белая башня мостика скользит над ним, и начинает реветь сирена — гулкая, печальная, призывная.

Машины подходят к порту. Но прежде они обгоняют четырех девушек. Девушки крутят педали спокойно, даже чуть устало и лениво, но сирена заставляет велосипедисток приналечь, так что инвалидной коляске удается обогнать их далеко не сразу.

По шоссе гонят четыре студентки-филологички. Их рюкзаки прикручены к багажникам. Одеты все одинаково: полосатые майки, гимнастические брюки, тапочки. Все на зависть молодые и свежие. Сильные красивые ноги в трикотажных брюках, голые руки, склоненные в броске головы — все это создает ощущение чего-то чистого, здорового и в лучшем смысле слова патетического. Лица их от гонки стали розовыми и влажными, скорость им по душе. Мчащаяся впереди Маль, самая крепкая и плотная из всех, поднимает голову.

— Нажмем, а то опоздаем!

Едущая следом Реет, хрупкая и миловидная, с пылающими, словно куст, рыжими волосами, нажимает.

Р е е т. Вперед, в край копченых угрей и просоленных парней!

Третья девушка, Хелью, старается не отстать от Реет. Она в пестром платочке, рот у нее приоткрыт.

Х е л ь ю. Там рыжие не в моде! Сделают из тебя маяк или дорожный знак.

Р е е т. Если маяк, так я освещу тебя в самый неподходящий момент.

Последней жмет изо всех сил самая маленькая из девушек. Она стиснула зубы, но все-таки отстает. Она светлая, как пламя на солнце, лицо у нее, как у борзой. Ее зовут Ингрид, и она молчит.

Скорость нарастает. И девушки начинают петь, крутя в такт педалями. Они чуточку задыхаются, но поют громко и хорошо. Это пустая и безобидно-фривольная песенка, такого примерно рода:

На химфаке курс тяжелый —
нуклеины и фенолы,
но у будущей химички
парни в голове.
Твисты, модные журналы,
маскарады, карнавалы.
Стать невесте химиком
очень тяжело.

Все студентки на филфаке
о законном бредят браке,
Угро-финская наука
Не идет на ум.
Нам, несчастным, не до лекций,
Не до аффиксов и флексий,
Нас во цвете лет погубит
фи-ло-ло-гия.

Паром швартуется. На пристани принимают концы и набрасывают их на швартовные палы. Медленно опускается апарель. Грохочут двигатели, над палубой вьется синеватый дымок выхлопных газов. С парома торопливо сбегают немногие пассажиры. Затем съезжают машины. Они словно бы прокрадываются по ребристому апарелю и по бревнам, положенным на причал. Но едва почувствовав под колесами твердую землю, машины сразу же дают газ и скрываются. Только из грузовика с лошадьми слышится взволнованное ржание — запахло сушей! После выгрузки каждой машины паром незаметно приподнимается, а после полной разгрузки его апарель зияет над пристанью, словно пасть кита. Стальные щиты палубы поблескивают на корме и на носу тускло, а в туннеле под мостиком — маслянисто. Опустевший паром кажется очень большим, безжизненным и одиноким.

Рядом с апарелем стоит штурман — он уже в полной форме и с красной повязкой на рукаве. Он поглядывает на портовую контору, возле которой выстроились машины. Штурман смотрит на них, как на личных врагов. За спиной у него с видом своего парня стоит палубный матрос — с сигаретой в уголке рта. Штурман, старающийся, чтобы его подбитый глаз не попадал в поле зрения человечества, делает полный оборот кругом: теперь матрос видит только его здоровый глаз.

Ш т у р м а н (*указывая на машины*). И чего люди шляются? Вози их взад-вперед. Никаких тебе выходных. Невольничий корабль.

М а т р о с. А шеф не предложил тебе увольнительной?

Ш т у р м а н (*яростно*). Капитан-то? Он и послал мою физиономию на выставку (*тычет пальцем в подбитый глаз*), дескать, пусть эстонский народ полюбуется на своего побитого сыночка! Русский не послал бы! Латыш не послал бы! Я с ними плавал. Но уж если эстонцу циферблат расколотят, так именно его и посылают дачников грузить — мол, полюбуйтесь, таллинские мартышки, полюбуйтесь, дармоеды, как нашим достается. Эстонские капитаны — они все такие!

М а т р о с. В буфет сбегал?

Ш т у р м а н. Да надо бы, только... Куда же они лезут?!

На мол въезжают и останавливаются на почтительном расстоянии от парома две бензоцистерны. Водители вылезают из кабин и, переговариваясь на ходу, направляются к штурману.

В это время мимо стада машин у конторы проезжают, не сбавляя скорости, четыре велосипедистки. Задыхающиеся и потные, они тормозят и соскакивают на землю перед самым штурманом. Не обращая на него внимания, они явно собираются пройти с велосипедами прямо на паром. Рыжая Реет успевает даже ступить на палубу, прежде чем штурман преграждает дорогу трем остальным.

Ш т у р м а н. Куда это вы нацелились?

М а л ь. Господи! На паром, куда же еще?

Ш т у р м а н. Назад! Ишь, вертихвостки! (*К Реет, которая со своим велосипедом уже успела пробраться на другой конец парома.*) Эй ты, рыжая! Разворачивайся кормой к волне и газуй сюда!

Реет с гордым видом садится в седло и зигзагами катит к штурману.

Р е е т. Меня кто-то звал? Кажется, меня кто-то звал? Кто-то успел уже влюбиться в мою рыжую голову?

Ш т у р м а н. Вы сядете последней, после того как будут погружены все машины.

Реет возвращается с велосипедом на пристань и останавливается перед штурманом.

Р е е т. Это вы назвали меня рыжей? Вы гений. С одним-единственным глазом подмечаете все существенное.

М а л ь (*подходя к ним*). Послушайте, Нельсон, найдите себе девушку покрепче, чтобы она защищала вас от житейских бурь. Просто жаль такого прекрасного юношу.

И н г р и д. А теперь нам уже можно на корабль?

Ш т у р м а н. Идите... Идите вы... Идите вы со всей своей начинкой! (*Тяжко вздыхает.*) Подождите там в сторонке, пока мы погрузим машины. Прошу вас!

Р е е т. Спасибо. Нам не хочется в сторонку, капитан. Мы хотим быть рядом с вами.

Ш т у р м а н. Проваливайте, сороки! Очень вас прошу. Катитесь!

Девушки с велосипедами отходят к краю пристани, продолжая в упор глядеть на штурмана.

Вдруг из репродукторов обрушивается мелодия «Еньки». Ноги девушек приходят в движение. Все четыре кладут велосипеды и пускаются в пляс, строя глазки штурману. И штурман, несмотря на клокотание желчи в душе, следит за ними здоровым глазом с восхищением знатока...

До штурмана добираются наконец водители цистерн. Они пожимают ему руку, словно старые знакомые, с интересом всматриваются в его лицо, но не произносят ни слова. В иных случаях человек, выступающий в роли просителя, должен уметь и помалкивать.

Первый водитель молод и, если учитывать его работу, одет прямо-таки роскошно: шелковая темная рубашка с открытым воротом, светлые брюки и сверкающие ботинки. Он свежевыбрит. Будто на праздник собрался. Другой — постарше, он жилист, словно можжевеловый корень, приземист, широк, у него нос картошкой и хитрые глаза, за версту видно, что он может быть только шофером и больше никем. Он олицетворение своей профессии: всегда затормозит, чтобы вытащить тебя из кювета, одолжит в случае нужды десять литров бензина, не откажется от рубля, если дашь сам, а не дашь, так тоже не заплачет.

Первый водитель. У сестры свадьба.

Штурман. Поздравляю. Спасибо за приглашение.

Первый водитель. Послушай, приятель, переброс нас.

Штурман. Бензопаром отошел два часа назад.

Второй водитель. Послушай, дружище, погрузи. Мы же старые знакомые. Что же, мне весь иванов день пристанью любоваться?

Штурман. Не могу! Меня повесят, если я между туристскими автобусами впихну пять тонн бензина. Лучше бомбы возить, чем вас, идолов. Какая-нибудь шишка пронюхает, так крику будет — до самой Москвы!

Первый водитель. У сестры свадьба. А мы ведь и раньше с пассажирским паромом плавали.

Штурман. Не могу!

Второй водитель. Я с капитаном поговорю.

Штурман (*задетый*). За погрузку отвечаю я.

Второй водитель. Блеск! Значит, ты нас и погрузишь. Что это за детский разговор — не могу? Послушай (*обнимает штурмана за плечи*), тебе сейчас не повредило бы... Голова-то какая! Пошли!

Направляются все втроем к цистернам.

Штурман. Не могу я. Не положено.

Второй водитель. Не могу, не могу. Как девчонка! Со времен Ноя еще ни одна цистерна на пароме не горела. Детский разговор.

Штурман. Законы эти хуже собак: все только запрещают и ни один ничего не разрешает.

Второй водитель. Значит, поговорить с капитаном?

Штурман. За погрузку отвечаю я!

Второй водитель. Ну, так отвечай!

Штурман. И отвечу.

На миг они скрываются за цистернами. Штурман возвращается оттуда более бодрым и уверенным, но все же косится на командный мостик: не видел ли капитан.

Тем временем «Енька» кончилась и уступила место какому-то сатанинскому завыванию, под которое четыре девушки вихляют бедрами вокруг груды велосипедов. Заметив возвращающегося штурмана, они посылают ему «алло» и окружают его.

Маль. Пустите же нас на корабль, капитан.

Хелью. Мы никому не скажем.

Р е е т. Мы хорошие.

Ш т у р м а н (*исполненный достоинства*). И верно — недурны. Но погружу я вас последними. А пока укоротите язычки.

У портовой конторы, ожидая разрешения на погрузку, стоят машины. Вперед всех протиснулся «москвич». Его водитель открыл свою дверцу и свесил ноги наружу. Он сидит спиной к девушке и равнодушно смотрит на море. Девушка не потрудилась даже открыть дверцу — она сидит и лениво поводит своими молодыми глазами. Двое молодых людей, связанных лишь скукой и постелью. Парень с комсомольским значком маятником шагает возле машины и вызывающе поглядывает на водителя «москвича».

Их четвертый товарищ возвращается и кладет на заднее сиденье бутылки. Водитель с девушкой тотчас оборачиваются и смотрят назад.

В о д и т е л ь. В порядке?

Д е в у ш к а (*зевая*). Господи, какая скука!

Рядом с «москвичом» стоит видавший виды «виллис» из рыболовецкого колхоза — старый, заслуженный, запыленный. За рулем женщина в расцвете средних лет. Председатель колхоза, крупный, грузный и медлительный, как тяжелый мотобот, стоит, опершись на капот, и беседует с двумя местными рыбаками. За «виллисом» стоит с опущенными стеклами серая «Волга».

Д о ц е н т. Пойди погуляй.

П а р и к м а х е р ш а. Не хочу. Пыльно. Наверно, скоро пустят на паром.

При этом она смотрит в ручное зеркальце, в котором отражаются наполовину закрытая туристским автобусом инвалидная коляска и мрачное лицо сидящего в ней инвалида.

И н в а л и д. Побегай, Тийу. Попрыгай, воробей.

Т и й у. Не хочу.

И н в а л и д. Тогда спой что-нибудь.

Т и й у. Все песни кончились.

И н в а л и д. Конфетку возьми.

Т и й у. Больше не хочется.

В туристском автобусе остался только водитель. Все остальные расположились на травке возле обочины и наслаждаются жизнью. Бидон с пивом и кружка тоже здесь. Слышен командирский голос главного бухгалтера и повизгивание девушек. Чуть в стороне от всей компании режется в карты четверка рыцарей, счастливых и деловитых. Летняя идиллия.

Между туристским автобусом и коляской стоит грузовик с хлопком. Влюбленные явно только что проснулись и курят. Мягкий приглушенный свет, проникающий в щель, падает на их лица и на белые клочья хлопка в волосах. Парень обнимает девушку за плечи, и от его сигареты сыплются искры, которых оба не замечают.

В сумраке тлеет на клочке хлопка искра, меркнет, разгорается, забирается, словно червь, вглубь. Сквозняк проносит стороной от влюбленных тонкие нити серого дыма. Это еще не пламя, не огонь и даже не огонек, это всего лишь эмбрион несчастья.

П а р е н ь (*выглядывая из-под брезента*). Никак не пойму, где мы. Не то железнодорожный переезд, не то... Прямо за нами — инвалид с коляской. *(Замечает рас-*

положившийся на траве народ из промкооперации.) В канаве гулянка какая-то — пиво хлещут. Девчонки. (*Хочет спрыгнуть.*) Схожу расследую.

Д е в у ш к а (*хватая его за волосы*). Что еще за девчонки? Цыц! Сиди здесь! (*Выглядывает из-под брезента.*) Ага, какие-то латыши. Наверно, это Рижское взморье. Долго мы спали?

П а р е н ь. Не знаю, часов-то нет. Слушай, это же судовой гудок! Мы в порту.

Д е в у ш к а. В каком порту?

П а р е н ь. Не важно. Поцелуемся.

Слабый ветерок свивает в колечки нити серого дыма. Парочка целуется, но чувствительный нос девушки сразу же улавливает запах горящего хлопка.

Д е в у ш к а. Ягненочек, где-то горит.

П а р е н ь. Это мое сердце.

В этот миг начинают работать моторы. На пристань выносятся «москвич», за ним медлительная «Волга» доцента, затем «виллис» председателя колхоза, туристский автобус, инвалидная коляска, два длиннотелых рефрижератора и, наконец, еще одна «Волга» с двумя военными летчиками. Один из них, темноволосый, мчится в контору за билетами, а другой, светлый, неторопливо ходит вокруг машины. Темноволосый возвращается, садится в машину, светлый — в форме капитана — завершает свой обход и садится за руль. Похоже на то, что они точно рассчитали время, что они не опаздывают и не торопятся. Первое впечатление от них — это синтез молодости и спокойствия.

В грузовике с хлопком сидят в обнимку парень и девушка. Как только машина тронулась, они сразу же успокоились.

П а р е н ь. У тебя паспорт с собой?

Д е в у ш к а. Зачем? Или не веришь, что мне правда девятнадцать? (*Достает из сумочки паспорт.*) Гляди! Девятнадцать лет и три месяца. Гляди — штамп службы, видишь? Комбинат обслуживания. Гляди — не замужем. (*С обидой.*) Что же ты ночью паспорта не спрашивал — самое было время.

П а р е н ь. Куриная ты голова. Разве я для того? Я хочу шагом-арш в первую же церковь со своей первой девушкой, и аминь. (*Серьезно.*) Хочу, чтобы мне надели хомут по всей государственной форме.

Д е в у ш к а. Чего-чего?

П а р е н ь. Хомут. Священные узы брака, словом. Пойми же, с тобой!

Грузовик внезапно тормозит, и они валятся на хлопок. Пожилой портовик в фуражке с гербом и со списком машин в руках подходит к штурману.

П о р т о в и к. Начнем.

Ш т у р м а н (*напустив на себя солидность и поглядывая на девушек*). Можем начать.

П о р т о в и к. Эти бензоцистерны придется оставить.

Ш т у р м а н. У его сестры свадьба. Я им почти пообещал.

П о р т о в и к (*махнув рукой*). Ну, раз пообещал... (*Подходит к ожидающим машинам.*) Цистерны! (*Первый водитель подкатывает свою цистерну к апарелю и тормозит.*) Вперед — на правый борт!

Носовая палуба парома разделена на два вытянутых треугольника, наружные стороны которых, образуемые бортами, слегка приподняты. Площадь их как раз достаточна либо для среднего грузовика, либо для бензоцистерны. При погрузке

машины проезжают на самый нос и потом задним ходом легко въезжают в свой сектор. Без двух этих треугольников оставшаяся часть палубы составляет длинный прямоугольник с двумя апарелями по краям.

На паром въезжает первая цистерна. Затем вторая. Водители, знакомые тут с каждым дюймом палубы, мастерски выполняют все маневры. Вообще погрузка идет в хорошем темпе, опытный портовик распоряжается всем без суеты, так что ответственность штурмана носит формальный характер. Он просто стоит рядом, повернувшись подбитым глазом к морю.

П о р т о в и к. «Волга» ЭСГ 35—33!

Доцент осторожно объезжает «москвича». Водитель «москвича» выскакивает из машины.

В о д и т е л ь «м о с к в и ч а». Я стоял раньше! И вы погрузите меня раньше.

П о р т о в и к. Сначала погрузим «Волгу», потом инвалида. Потом вас.

В о д и т е л ь «м о с к в и ч а». Это что за шахер-махеры? Я вам покажу!

П о р т о в и к. Не показывай — не стану и смотреть. «Волга» — проезжайте!

«Волга» осторожно подкрадывается к апарелю, доцент жмет на газ, мотор ревет, но сцепление выжато. Доцент отпускает сцепление, но забывает про газ, и мотор глохнет.

П о р т о в и к. Спокойнее, спокойнее. Бояться нечего.

В о д и т е л ь «м о с к в и ч а». Портач!

Тем временем «Волга» проезжает на самый нос и благодаря спокойным подсказкам портовика становится как можно левее, чтобы рядом осталось место для инвалидной коляски. Доцент переводит дух и отирает пот.

Портовик подходит к инвалиду.

П о р т о в и к. Теперь попрошу вас. (*Инвалид включает мотор.*) Из какого полка?

И н в а л и д. Из девятьсот семнадцатого.

П о р т о в и к. Значит, свой. Становись рядом с «Волгой». Первым сойдешь, да и вообще там лучше. Хорошее место — только для однополчан.

Инвалид въезжает на паром и втискивает свою машинку рядом с «Волгой». Доцент все еще проверяет, хорошо ли затянут ручной тормоз. Парикмахерша закрыла глаза — ей, кажется, стало плохо. Девочка плотно прижалась к инвалиду и украдкой поглядывает на мать, и родную и незнакомую. Инвалид смотрит в пространство. Но там нет ничего, кроме стальной стены поднятого апареля, похожей на вздыбившуюся дорогу...

Въезжает «москвич». Все четыре седока выходят из него и становятся у поручней.

Колхозный «виллис».

И наконец — грузовик с хлопком. Передняя его часть находится рядом с цистернами, задняя — посередине парома, в продуваемом всеми сквозняками туннеле под мостиком. Шофер выходит из кабины, осматривается по сторонам в поисках знакомых и с радостью обнаруживает на правом борту водителей цистерн.

В этот миг парень с девушкой приподнимают брезент. Сумерки туннеля, неуютный сквозняк, стальная обшивка палубы.

П а р е н ь. Слезем?

Д е в у ш к а. И куда?

П а р е н ь. Я устрою каюту. Прыгай!

Парень достает из кармана помятую пачку «Примы», вынимает из нее и кладет в сумочку девушки сигареты, складывает пустую пачку вдвое, и теперь, если зажать надпись пальцем, пачку можно выдать за красное служебное удостоверение. Парень кладет пачку в карман рубашки, и лицо его тотчас меняется, становится нарочито мужественным, как у эстрадного певца. Он распахивает брезент и спрыгивает на палубу. Только что въехавший на палубу туристский автобус резко тормозит, водитель высовывается из кабины.

Водитель автобуса. Ты, черт! Прямо под колеса! Что, ослеп?!

Парень поворачивается. Его спина и затылок в клочьях хлопка наводят на мысль, что он расцвел. Широко расставив ноги, он помогает девушке слезть. Водитель автобуса подает яростные сигналы — один, другой, третий, но эти двое стоят себе посреди палубы, и парень снимает с девушкиного жакета хлопок. Сзади ревут машины. И тут между влюбленными возникает во всем величии штурман.

Водитель автобуса. Убери ты этих зайцев.

Парень. Что? Ты кому это говоришь?!

Штурман (*с важной официальностью*). Попрошу ваши билеты.

Парень (*с нагловатой фамильярностью*). Послушай, друг...

Девушка (*робко*). Давай сойдем.

Штурман. Ваши билеты, пожалуйста.

Парень (*достает из кармана сложенную вдвое «Приму» и, зажав надпись пальцем, сует ее под нос штурману*). Узнаешь, друг?!

Штурман. Чего?

Парень. Уголовный розыск.

Штурман (*инстинктивно прикрывает рукой подбитый глаз*). Ах, так? Извините.

Парень. Извиниться еще успеешь. У нас, друг, розыск, расследуем кое-что.

Штурман. Это не я начал. Меня первым ударили!

Парень. Мы еще посмотрим, друг. (*Указывает на девушку и пронзительно шепчет.*) Новый районный оперативник. Если хочешь, чтоб...

Штурман. Но не я же начал!

Парень (*грубо, с повелительной твердостью*). Отведи нас к себе в каюту! Секретный сотрудник — это тебе не брюква на сельхозвыставке, его напоказ не выставляют. Мигом!

Штурман (*водителю автобуса*). Ну, чего трубишь в свою трубу? Чего кричишь на товарища? (*Парню и девушке с опасливой любезностью.*) Прошу вас, товарищи! (*Появившемуся портовику.*) Ты грузи, а я устрою товарищей.

Штурман скрывается, уводя за собой парня и девушку. Вид у девушки все еще огорошенный, ей стыдно, и она ничего не понимает. Парень же выставил вперед подбородок и расправил грудь, он уже проникся уверенностью, что судьба шагающего впереди штурмана и впрямь в его руках. Они спускаются по трапу, проходят по длинному коридору. Над их головами светится желтая вереница ламп, с обеих сторон сверкает лакированное дерево.

Все трое подходят к каюте штурмана.

Штурман достает из кармана ключ и с извиняющейся улыбкой обращается к парню:

— Извините, но у меня беспорядок. Стоял ночью на вахте, не успел убрать.

Парень. Раз вахта — дело простительное.

Девушка. Ну что вы, что вы! Мы причиняем вам беспокойство, а вы...

Парень. При нашей профессии неубранная каюта... Всякое, друг, случается. Перетерпим.

Штурман. Но все-таки извините. Если бы я знал...

Они входят в каюту. Штурман прежде всего бросается к иллюминатору и раскрывает его. В каюте, куда попали парень с девушкой, царит типичный холостяцкий беспорядок: пепельница полна окурков, на столе посреди растрепанных книг стоит бутылка из-под «Старки», повязанная галстуком. Но гости сразу же впиваются глазами в тарелку с жареной колбасой и капустой. Рядом с тарелкой лежат на газете селедка без хвоста — довольно жирный кусочек — и хлеб. Парень глотает слюну. Штурман одной рукой открывает иллюминатор, а другой нащупывает за спиной бутылку и выбрасывает ее в море. Девушка украдкой косится на постель. Штурман поворачивается к ним.

Штурман. Разрешите убрать постель?

Парень. Не беда, друг. Оперативник уберет. (*Протягивает руку.*) Ключ! (*Штурман достает из кармана ключ и отдает парню.*)

Штурман. Прошу!

Парень. Будь человеком — не забудем!

Штурман (*подходя к столу*). Снесу тарелки в камбуз. Уж эти уборщицы — ничего не делают.

Парень (*с судорожной поспешностью*). Пускай остаются!

Штурман (*с сомнением*). Ладно, пусть остаются... Не я первый стукнул. Честь корабля я, правда, защищал, и если кто получил по носу... Будете расследовать это дело, не очень-то доверяйте свидетелям. Эти чертовы островитяне все заодно.

Парень (*великодушно*). Знаешь, друг, мы твое дело пока отложим. Винца у тебя нет?

Штурман. К сожалению, нет. Было, да все вышло.

Парень. Ладно. Обойдемся. А теперь оставь нас одних. У нас тут (*указывает на сумочку девушки*) кое-какие анализы крови. Пора браться за работу. Возвращайся к своим делам, друг!

Штурман (*с облегчением*). Давайте, давайте. Не буду мешать. Сегодня я руковожу погрузкой.

Парень. Давай руководи, друг.

Штурман уходит. Девушка, отступив шага на два от парня, смотрит на него во все глаза, словно на незнакомого. Парень запирает дверь. Самое их сильное чувство — голод; с безмолвным единодушием они накидываются на еду штурмана, по-братски делят все пополам и уничтожают подчистую. Капуста с колбасой исчезают мигом. И лишь перейдя к селедке, они вновь обретают дар речи.

Девушка. Как у тебя это получается?

Парень. Что «это»?

Девушка. Чем ты напугал морячка?

Парень. Денег нет, билетов нет. Что оставалось делать? Вот я и трахнул парня по башке его же страхами. Мне бы только ухватить за хвост страхи всех людей, иметь хотя бы догадку, чего они боятся, так уж мы бы пожили, уж мы бы

пожили! Меня этому один старый арестант научил. Он с этого и жил. За вымогательство и в тюрьму попал.

Девушка поправляет постель.

Д е в у ш к а. Поди-ка сюда, друг.

Паром уже полностью загружен. Туристский автобус, еще один туристский автобус, маленькая «Латвия», два грузовика. Площадь всей палубы умело использована до последнего фута. Водителям, желающим выбраться из туннеля под мостиком к поручням, приходится или проползать под машинами, или перебираться через капоты и крылья. Кажется, будто все это множество машин слилось в огромную автотварь и распутать этот гигантский клубок почти невозможно.

Штурман появляется в тот момент, когда на палубу въезжает последняя машина — «Волга» с летчиками. Четыре велосипедистки — Маль, рыжая Реет, Хелью и Ингрид — стоят пока в ожидании, придерживая велосипеды, и их фигуры красиво выделяются на зеркале моря.

Ш т у р м а н (*портовику*). Всех посадил?

П о р т о в и к. Всех. Можешь отчаливать.

Р е е т. Капитан, дорогой мой, не разрешите ли нам погрузить своих коней?

Ш т у р м а н. Да-да, скорее. Чего же вы ждете?

И девушки вкатывают на палубу свои велосипеды. Все четверо очень веселы и держатся с подчеркнутым достоинством, а свои велосипеды они переносят к поручням с такой легкостью, будто те ничего не весят.

Пассажиры... Куда вода просочится, туда просочится и среднекалиберный пассажир парома. Как, впрочем, и туда, куда не просачивается даже вода. Пассажир парома, январский буран и песок пустыни проникнут куда угодно. Недаром в старину термином «обезьяний груз» обозначался наихудший, если не считать взрывчатых веществ, груз, а именно — люди, приобретающие в случае опасности два свойства, которых лишены все остальные грузы: фантазию и склонность к панике.

На нашем сегодняшнем пароме их полно. Лишь немногие из них, главным образом пожилые, уравновешенные и влюбленные, заняли места в пассажирских салонах. Остальные расположились на нижней, а также и на верхней палубе, той самой, где находятся командный мостик и каюты капитана и радиста.

Сверху паром выглядит как правильный вытянутый овал. В середине овала — кузова машин, их кабины и капоты, а вокруг — венок пассажиров. Они разбросаны вдоль всех поручней, но самыми плотными пчелиными роями они скопились на носу и на корме, образовав там четыре пестрые, шумные и суетливые группы. Кормят чаек, фотографируются. Наверху по обеим сторонам мостика они опираются на высокий — по грудь — барьер, выглядывают, словно кукушата, из-за шлюпок, и никто не обращает ровно никакого внимания на надпись, украшающую тяжелую металлическую дверь: «Вход посторонним воспрещен!» На пассажиров нижней палубы они смотрят сверху вниз — ведь они забрались туда, куда остальных не пускают.

Капитан выходит с женой из каюты и направляется в рулевую рубку. Жена у него красивая, оба выглядят счастливыми и по-праздничному молодыми. Капитан прекрасно владеет своей мимикой, но все-таки видно, как нравится ему собственная

персона в отлично сидящем мундире, и жена-красавица, и то, что он в любую минуту может прогнать отсюда всю эту пеструю ватагу, но из великодушия не делает этого. Он слегка улыбается, заметив мальчика с двумя девочками, прилипших к стеклянной двери рулевой рубки.

Капитан. Разрешите, пожалуйста.

Мальчик и девочки отскакивают. Парень во все глаза смотрит на капитана, смотрит с мальчишечьим восторгом и завистью, с таким преклонением перед его формой, с таким обожанием и заискиванием, что лицо капитана, который и сам-то всего-навсего большой мальчик, покрывается румянцем.

Капитан (*мальчику*). Что вы тут изучаете? Что вас интересует?

Мальчик (*проглатывая слюну*). Да хотели бы... Хотели поглядеть на локатор.

Капитан. На локатор?

Мальчик. Ага. На радарные установки.

Капитан (*великодушно*). Вот отчалим, тогда заходите. (*Девочкам.*) И вы тоже.

Входит с женой в рубку. Капитан переводит машинный телеграф на команду: «Готовьсь!»

На корме уже все подготовлено к отплытию. Шумные пассажиры по обоим бортам, четыре велосипедистки, которые сумели бы оживить и самую инертную компанию. Двое юношей с бородами лжепророков, сельделовы в отпуску, подбираются поближе к девушкам. Те поглядывают на бородачей с любопытством.

Первый сельделов. Помнишь, как нас мотало у Ян-Майена?

Второй. Я шестнадцать часов от штурвала не отходил. Ноги стали кривыми, как у татарина.

Первый (*шепотом*). Ты заметил этих девчонок? Эту рыжую заметил?

Второй. Симпатичная скумбрия. (*Издает многозначительный свист.)*

Паром жизнерадостен, как молодой жеребчик.

Штурман (*палубному матросу*). Апарель.

Апарель начинает медленно подниматься. Вдруг из толпы пассажиров вырывается женщина, держащая за руки двух детей, и, протиснувшись кое-как мимо «Волги», кидается к поднимающейся стальной стене. Самое страшное, что она выглядит вполне нормальной.

Штурман. Куда вы? Паром уже отходит.

Женщина. На сушу. Пустите меня на сушу!

Штурман. Ты же хотела плыть? Или не хотела?

Женщина (*прижимая к себе детей*). Очень даже хотела. Пустите меня на сушу.

Штурман. Зачем?

Женщина. Я с этим паромом не поеду. У меня дети.

Штурман. Заболела, что ли?

Женщина. Я с этим паромом не поеду. У меня дети.

Апарель все поднимается и поднимается. По знаку штурмана он замирает и начинает опускаться. Женщина, даже не оглянувшись, хватает детей за руки и по апарелю тащит их за собой на причал. Они идут по опустелой залитой солнцем пристани, дети без конца оборачиваются. Апарель снова начинает подниматься.

Штурман. Какая-то сумасшедшая. С этим паромом она не поедет. Хотелось бы знать, почему именно этот паром ей не подходит.

Апарель все поднимается. Стальной барьер сомкнулся и взял в кольцо паром с его машинами, пассажиров с их судьбами и ближайшим будущим.

Портовик отпускает концы. Пронзительная сирена. Паром потихоньку отваливает от причала. Бородатые сельделовы, затесавшиеся в компанию велосипедисток, начинают петь свою песню:

Что было, сплыло, и нету милой —
Одна вода.
Все дни и все ночи кипит и клокочет
Одна вода,
Одна вода.

Ловлю селедку и ем селедку,
Молчу, как тень.
И висит надо мною с ненужной луною
Полярный день,
Полярный день.

Дождаться встречи, обнять за плечи
Хоть раз в году.
Я тоскую о рыжей девчонке бесстыжей
И встречи жду,
И встречи жду.

Я шканцы драю, а сам сгораю —
Прощай, земля!
Я очень несчастен и огнеопасен
Для корабля,
Для корабля.

Грузовик с хлопком втиснулся в стадо машин. Он выглядит скучным и безжизненным, но если заглянуть под брезент, то мы увидим, что в кузове полно серого дыма, почувствуем запах паленого хлопка. Огонь притаился где-то в глубине и оживает с каждым порывом сквозняка в туннеле под мостиком, а после выхода в море сквозить стало сильнее. Временами из-под брезента выбиваются наружу и устремляются вверх тонкие нити серого дыма.

На корме, где центром одной из групп стали четыре наши велосипедистки и два сельделова, кидают чайкам хлеб, переговариваются. Слова как бы утратили свое обычное повседневное значение, их произносят как бы без адреса, хотя девушки явно обращаются к бородачам, а бородачи — к девушкам.

Первый сельделов. Ты когда последний раз был дома?

Второй. Ровно год назад. Уж и поболтало же меня потом у Нью-Фаундленда и в Гвинейском заливе. Полтора месяца могу душу отводить — такие афинские ночи будут. А ты давно был дома?

Первый. Тоже год назад. Только пил и плясал, пил и плясал. Выжало, как молоку у салаки.

Второй. Детей тоже делал или задарма пил?

Первый. Не трепись! *(Девушкам.)* Не обращайте внимания — ему на башку мачта свалилась. Но все, кроме мозгов, у него на месте.

Маль. Скажите, в ваших краях у всех такой хороший язык?

Первый сельделов. Хороший язык? У нас? Знаете, в море он у нас таким хорошим становится, что когда мы домой возвращаемся, так на неделю рот полотенцем завязываем. Но почему вас это интересует?

Реет. Мы собираем диалекты, всякие притчи и пословицы. Мы филологи, вернее говоря, станем филологами, если замуж не выскочим.

Второй сельделов (*на школьном английском*). О, ду ю спик инглиш?

Первый (*в тон ему*). Май систерс нэйм из Мэри.

Второй. Ай лайк ту уэл уайт май дог. Май догс нэйм ис Том.

Первый. Май шип из вери биг энд май кептэнс нэйм из мистер Джемс Смит.

Реет (*весело*). Слушайте, ребята, говорите по-эстонски. Чтоб и самим понятно было.

Второй сельделов. Да, уж этих тартуских не проведешь!

И оба смеются с простодушием хороших парней, которых вывели на чистую воду. Этот смех немного сближает их с девушками.

Слабый порыв ветра доносит противный запах паленого хлопка. Оба сельделова хватаются за карманы — уж не попал ли туда непогашенный окурок. Все подозрительно присматриваются друг к другу.

Первый сельделов. Кто-то горит! *(Товарищу.)* Проверь карманы — ты еще в школе совал туда окурки.

Второй. Я не горю. Но кто же тогда горит?

Реет. Если кто и загорится, здесь воды хватает.

Мостик. Большая часть стекол опущена: опущены они и над машинным телеграфом, у которого стоит штурман, и на другом конце мостика, где стоит капитан с женой. Они смотрят вниз, на носовую палубу. Перед ними, как на ладони, «Волга» доцента, инвалидная коляска, «москвич», колхозный «виллис» и две цистерны. Виден капот грузовика с хлопком.

Море необыкновенное. Оно солнечное, зеркальное, умопомрачительно синее. Видно, как Тийу выбирается из инвалидной коляски и идет к поручням, идет, держась слишком прямо, словно страшась, что ее сзади ударят. Протискивается между взрослыми. Смотрит на море, как смотрят на него озабоченные люди: глядит не на горизонт, не на чаек, а вниз, на клубящиеся у носа волны.

И парикмахерша, взвесив все плюсы и минусы, решает закончить эту мучительную для всех игру счастливой развязкой. Она смотрит на Тийу, стоящую спиной к ней. Как бы только что узнав инвалида, посылает ему родственную улыбку. Открывает дверцу и восклицает тоном радостного удивления.

Парикмахерша. Это же Тийу! И с дядей! Как чудесно!

Доцент. Тийу? Вот и хорошо. Я уже давно хотел...

Парикмахерша. Я подойду к ним.

Доцент (*радостно*). Конечно, подойди.

Парикмахерша распахивает дверцу, выходит и все с той же радостью, с той же примирительностью протягивает инвалиду руку. Ответив ей рукопожатием и посмотрев на нее, инвалид начинает искать глазами Тийу.

Парикмахерша. Я давно хотела видеть Тийу. А она вот где.

Инвалид. Она вот где... Да...

Парикмахерша подходит к дочери, обнимает ее своей красивой рукой, привлекает к себе. Девочка и покорна и в то же время строптива, она и приникает к матери, и отстраняется от нее, и задает взглядом столько вопросов, сколько умеют задавать сразу только дети, но взгляд этот готов стать и уклончивым и обдать льдом. Парикмахерша наклоняется и поправляет на Тийу воротничок.

Парикмахерша. Хорошо тебе у дяди?

Т и й у. Хорошо.

П а р и к м а х е р ш а. По маме не скучаешь?

Тийу трясет головой.

П а р и к м а х е р ш а (*шепотом*). А все-таки скучаешь, все-таки скучаешь.

Т и й у (*как эхо*). Все-таки скучаю...

И парикмахерша, несмотря на строптивость в голосе дочки, гладит ее по голове, разглаживает складки на ее платьице и улыбается, улыбается, как мадонна, и дочери, и инвалиду, и мужу, и на всякий случай всем тем, кому вдруг захочется полюбоваться на фотогеничную материнскую любовь. Доцент смотрит на нее как зачарованный. Он опять влюблен.

Но ему неловко. Он хочет, он должен поговорить с инвалидом, но не знает, как начать. Он ерзает в машине, поправляет воротничок, шарит по карманам, не знает, куда деть руки. Он то и дело поглядывает на инвалида, но тот смотрит вдаль: после того как девочка оставила его в одиночестве, он сразу стал выглядеть намного старше, горе его обнажилось. Его тревожат и даже мучат эти ласки и улыбки парикмахерши.

Наконец доцент решается. Он неуклюже вылезает из-за руля, пододвигается к правой дверце и, открыв ее, высовывается из машины, его лицо и лицо инвалида оказываются в довольно близком соседстве. Инвалид по-прежнему смотрит вдаль.

Д о ц е н т. Извините... Нам надо бы познакомиться. Я муж Лейли.

И н в а л и д. Знаю. (*Протягивает руку.*) Мёльдер.

Д о ц е н т. Как поживает Тийу? Она не спрашивает про маму? Мы бы взяли ее...

И н в а л и д. Не спрашивает. (*Грубо.*) И нечего приставать к ней. Ребенку надо прийти в себя. Она еще помнит своего отца.

Д о ц е н т. Товарищ Мёльдер! Я и не собираюсь приставать к ней. Просто я думал, что у матери ей было бы лучше, она понемногу привыкла бы ко мне.

И н в а л и д. Не отдам я ребенка. На небе — господь-бог, а на земле — Советская власть и советские инвалиды войны. И если они ни на что больше не годятся, так уж детей они всегда защитят!

Д о ц е н т. Я не хотел вас обижать.

И н в а л и д (*бранчливо*). Я вас — тоже. (*Доверительно.*) Вы умный человек. Скажите, что вы нашли в этой Лейли? Она же пустышка, в ней ничего нет. Я ее знаю. Она вышла замуж за вашу машину и зарплату, а заодно терпит и вас. Мне вас жаль, по-мужски жаль.

Д о ц е н т (*задетый*). Все это не так просто, товарищ Мёльдер. Кроме машины существует еще любовь.

И н в а л и д. Любовь-то есть, но к чему? К чему?

Д о ц е н т. Вы несправедливы.

И н в а л и д. Это жизнь несправедлива, не я.

Доцент отодвигается на свое прежнее место за рулем, правая дверца машины прихлопывается сама по себе, как бы окончательно разделив собеседников. Теперь оба смотрят вдаль.

Мостик. Капитан подходит к штурману и показывает ему взглядом на цистерны. Глаза у него злые, но он так отлично владеет голосом, что со стороны можно подумать, что разговор у них самый будничный.

К а п и т а н. Не ты ли разрешил погрузить эти бомбы?

Ш т у р м а н. Какие бомбы?

К а п и т а н. Какие? Бензоцистерны, идиот! Паром полон людей, одних пассажиров — сотни две, тут и туристские автобусы и легковые машины, а ты ставишь на оба борта по цистерне с авиационным бензином!

Ж е н а к а п и т а н а (*лирически*). Никогда еще не видела такого красивого моря. А ты, Эрвин, видел? Блестит и сверкает, как новая кастрюля.

К а п и т а н. По твоему заказу. (*Штурману.*) Ты что, законов не знаешь, инструкций не читал?

Ш т у р м а н. Возили же мы и раньше машины с горючим.

К а п и т а н. Это еще не означает, что мы должны возить бензин вместе с пассажирами.

Ш т у р м а н. Свои же ребята. Каждый день их возим. У одного сестра свадьбу играет, у другого мать умерла.

К а п и т а н. Саперы и капитаны бензопаромов ошибаются один раз.

Кто-то стучит в дверь рулевой рубки. Капитан кричит «да». Дверь открывается, и в ней появляется тот самый мальчик, который хотел посмотреть на радарную установку. Из-за его плеча выглядывают девочки.

М а л ь ч и к. Товарищ капитан, если вы разрешите, мы войдем.

К а п и т а н. Придите, пожалуйста, минут через пять. А мы тут пока кое-что выясним. (*Мальчик тихо прикрывает дверь.*) Так у этого, что ли (*показывает на того водителя цистерны, который постарше, — он стоит у поручней*) о п я т ь мама умерла?

Ш т у р м а н. Как это — опять?

К а п и т а н. Этот ловкач всегда устроится. Раза три он подъезжал ко мне с покойной матушкой, да и папу он хоронил уже раза два. Про дюжину теток я и не говорю. И не такой уж крупный, а сколько матерей его рожало! Сегодня он тебя, значит, разжалобил.

Ш т у р м а н (*пытаясь прекратить разговор на эту щекотливую тему*). Капитан! Я должен тебе кое-что сказать. На пароме двое сыщиков: один из угрозыска, а с ним оперативница.

К а п и т а н. Из какого угрозыска?

Ш т у р м а н. Парень из уголовного розыска. Все честь по чести — с удостоверением. Что они тут ищут, кого?

К а п и т а н. Драчунов и бензин. Что дальше?

Ш т у р м а н. Ты с этим народом еще не встречался? Интересно, все они так чудно выглядят? Ну, вроде начинающих подзаборников?

К а п и т а н. Как им надо, так и выглядят. Артисты. Куда ты их дел?

Ш т у р м а н. В свою каюту. Пускай там побудут.

К а п и т а н. Откуда они взялись?

Ш т у р м а н. Из кузова. У них все есть—и анализы крови и отпечатки пальцев.

К а п и т а н. И они тебе это сказали? Что-то не то. (*Добродушно.*) Ну, а кроме бензоцистерн и оперативников, какие другие чудеса у тебя на погрузке приключились?

Ж е н а к а п и т а н а. Эрвин, погляди на чаек! Ты таких красивых птиц видел? Словно белые голуби.

К а п и т а н (*отсутствующе*). Да-да, голуби, настоящие голуби (*тихо*), пока башку не обделают. Ну, что еще случилось?

Ш т у р м а н (*хмуро*). Одна в последнюю минуту сбежала.

К а п и т а н. Кто сбежал?

Ш т у р м а н. Женщина с двумя детьми. Как психическая дунула. Она с этим паромом не поедет, у нее дети! Пришлось опустить для нее апарель: если загорелось, сматывайся!

К а п и т а н (*побледнев*). И ушла?

Ш т у р м а н. Ушла... Так и пустилась по пристани.

К а п и т а н. Это... это... Знаешь, что это такое? (*Ветер доносит до них сильный запах паленого хлопка.*) Слушай, да ты горишь!

Ш т у р м а н (*ощупывая карманы*). Я не горю.

К а п и т а н (*штурвальному*). На вас что-то горит — проверьте. Не в кармане ли... Курить за рулем — сколько раз я говорил!

Ш т у р в а л ь н ы й (*нервно обшаривая себя*). Товарищ капитан, я нигде не горю. Я некурящий.

Ш т у р м а н (*мрачно*). Вьетнам горит. Индонезия горит. Полмира в огне. Не хватало, чтобы мы еще загорелись.

И как внезапный порыв ветра взбаламучивает зеркальную гладь, так беспокойство охватывает вдруг палубу. Люди подозрительно всматриваются друг в друга, вертят головой: их настиг медленно растекающийся над палубой запах паленого хлопка. Но на мостике воздух еще чистый. Каким-то шестым чувством капитан угадывает недобрую причину возникшего на палубе беспокойства и надвигающуюся опасность. Мальчик снова стучится в дверь, открывает ее и заглядывает в рубку.

М а л ь ч и к. Товарищ капитан...

На палубе становится все тревожнее, люди поглядывают на грузовик с хлопком, над которым, серовато мерцая, расплывается жуткий дымок. И внезапно праздничное море, красивое и переливчатое, начинает казаться людям враждебным, паром становится клеткой, люди понимают, что отсюда н е у б е ж и ш ь, что они в плену у синей воды и стального корпуса, и это чувство делает их другими.

И н в а л и д. Тийу, Тийу, сюда!

Ребенок, чувствуя инстинктом, что всего в несколько мгновений мир вокруг стал злым и угрюмым, возвращается в коляску и крепко прижимается к взрослому.

Парикмахерша спешит к своему доценту.

Т и й у. Дядя, мне страшно.

И н в а л и д. Не бойся. Чего ты боишься?

Т и й у. Не знаю.

М а л ь ч и к (*у двери рулевой рубки*). Товарищ капитан, мы...

Но капитаном уже целиком овладела тревога, ворвавшаяся с палубы в рубку.

К а п и т а н (*угрюмо*). Сегодня нельзя. Нет возможности! Извините.

Мальчик исчезает. Капитан бросает взгляд на боковые стекла рубки, за которыми виден плотный строй голов — и в профиль, и в три четверти, и в затылок. Все с недоумением смотрят на нижнюю палубу, пока что еще не догадываясь, по какой причине там так взволнованы. Капитан поворачивается к штурману, теперь у него совсем иной голос: металлический и в то же время шипящий.

К а п и т а н. Пойди загони их вниз, в пассажирские салоны. Не мостик, а прямо базар: все сюда лезут! Читать не умеют: запрещено же!

Штурман скрывается. В рубку доносится его пронзительный голос, имитирующий голос капитана.

Г о л о с ш т у р м а н а. Все вниз! Нет, не на палубу, а в салоны! Что? Капитан разрешил? Ничего он не разрешал — вы мне не пойте! Живо!.. Мое лицо оставьте в покое... Скорее, скорее! Закройте дверь с той стороны. В пассажирский салон, я сказал, в пассажирский салон!

Шаги, шаги, шаги. Грузная поступь мужчин, стук женских каблучков. Через несколько минут верхняя палуба становится пустой. В рубке недоброе, зловещее безмолвие.

Ж е н а к а п и т а н а. Что случилось, Эрвин, что случилось?

К а п и т а н. Не знаю. (*Приказывающе.*) Ступай в каюту!

Ж е н а к а п и т а н а. Я...

К а п и т а н (*тоном, не допускающим возражений*). Я сказал, ступай в каюту. Уходи с мостика!

Глядя на мужа с оторопью и недоумением, она уходит. На стальных листах палубы гремят торопливые шаги. В дверях рубки появляется матрос с красной повязкой дежурного на рукаве. Он замирает, вытянув руки по швам, все его молодое лицо напряжено, и, несмотря на все его старания, губы вот-вот задрожат.

М а т р о с. Товарищ капитан, мы горим!

К а п и т а н (*побелев и непроизвольно встав по стойке смирно*). Что вы сказали?

М а т р о с. Мы горим! Прямо внизу горит большой грузовик с хлопком!

К а п и т а н. Где?

М а т р о с. В центре, под мостиком. Под нами.

К а п и т а н (*со стоном*). Бензин...

Капитан цепенеет. Он видит, что бурление на палубе стало уже паническим, и кусает кулак.

Внезапно все на мостике затуманивается: это в открытые иллюминаторы занесло облако густого удушливого дыма. Штурвальный закашлялся, капитан закрыл руками глаза и даже потерял на миг свое хладнокровие.

На мостик врывается штурман.

Ш т у р м а н. Старик, внизу горит машина!

К а п и т а н (*в ярости*). Внизу горит машина! (*Хватает висящую на машинном телеграфе переговорную трубку и кричит.*) Пожарная тревога! Какая там игра? Пожарная тревога! Пожар! Дайте воду, немедленно воду! Сейчас же, дьявол! Грузовик загорелся. (*Штурману.*) Пока мы все не взлетели, пойди утопись в бензине! (*Матросу.*) Поднимите все стекла. (*Штурману.*) Пожарная тревога! Немедленно. Всех наверх.

Штурман дает сигнал пожарной тревоги. Сигнал ревет из репродукторов всех кают, и салонов, и камбуза, действуя на людей, как удар тока. Жена капитана слышит этот непонятный для нее звук и зажимает уши. Сирена проникает в каюту штурмана, где любовники из грузовика заняли хозяйскую постель, и девушка отрывает от подушки свою взлохмаченную голову. Парень не шевельнулся, но в его глазах вспыхнул страх.

Д е в у ш к а. А вдруг это из-за нас? Уж как-то мы слишком нахально...

П а р е н ь. Как из-за нас? А что мы сделали? Поехали зайцем? Так объявлять из-за этого тревогу? Ну, попадемся, так возьмут за шкирку, и все.

Из коридора доносятся в каюту топот бегущей команды и обрывки взволнованных, растерянных фраз:

— Где-то горит!

— Можем взорваться!

— Да это старик нарочно устроил, для учения!

Д е в у ш к а (*вскрикнув*). Мы ехали в кузове с хлопком. Мы курили в грузовике с хлопком! Мы подожгли паром! Нас расстреляют!

Парень продолжает лежать неподвижно, но лицо его становится таким же белым, как наволочка. Затем он вскакивает с постели и начинает с лихорадочной поспешностью одеваться. Девушка ищет у себя в ногах сорочку. Парень, у которого так дрожат руки, что он приводит в негодность молнию на джинсах и с трудом застегивает пуговицы, начинает кричать на свою милую, как на законную да еще и надоевшую жену.

П а р е н ь. Поживее одевайся! Если тебя найдут раздетой...

Д е в у ш к а (*хныча*). Я одеваюсь. Сорочка пропала. И куда ты бросил платье?

П а р е н ь. Прикройся чем-нибудь. Живо! Где сигареты?

Д е в у ш к а (*торопливо одеваясь*). В сумочке, ты положил их в сумочку, когда удостоверение делал.

Парень хватает сумочку, выгребает из нее сигареты и вместе со спичками выбрасывает их в полуоткрытый иллюминатор.

П а р е н ь. Сигарет и спичек у нас нет. И запомни: не было. Ни сигарет, ни спичек у нас не было!

Проходит секунда, вторая, пятая, десятая. В коридоре тихо. Звуки с палубы сюда не доходят. Парень, стоящий сейчас у стола, успел успокоиться. Глаза его рыщут по столу в поисках еды и находят кусок хлеба. Кое-как одевшаяся девушка остается, несмотря на всю реальность опасности, женщиной и прихорашивается перед зеркалом.

Тишина в коридоре и монотонный гул двигателей как бы отгородили ее от всего, что происходит и может произойти за пределами каюты. Она бросает взгляд на парня, голова которого на светлом фоне иллюминатора напоминает сейчас медальон с изображением Тарзана, и глаза ее сужаются, а накрашенные губы трогает чувственная призывная улыбка.

П а р е н ь. Я же сказал — пожарная тревога. На кораблях любят этот цирк.

Д е в у ш к а. Ага...

П а р е н ь. Зачем ты губы накрасила?

Д е в у ш к а. Я думала... Хочешь, сотру.

Паром с мостика. Над людьми и машинами плавают серые и прозрачные волны горького дыма, проникающего и на мостик. Все свободные члены команды на палубе, каждый занял свое место у одного из шлангов.

По обе стороны апареля плотно сбились пассажиры, все проталкиваются к самому носу, чтобы находиться хоть на несколько сантиметров подальше от дымящегося грузовика. Люди не кричат и не разговаривают, только протискиваются, протискиваются, протискиваются и чего-то ждут. Временами дым сгущается, и палуба ста-

новится похожа на какую-то пасмурную юдоль скорби. Водители пробираются к своим машинам.

Вдруг вялые расплющенные шланги оживают, начинают извиваться, как змеи, становятся тугими и круглыми: заработало давление в шесть атмосфер.

Поверх машин хлещет пенистая белая вода.

К а п и т а н (*кусая губы, матросу*). Вызови радиста!

Матрос убегает.

Ш т у р м а н. Что ты задумал, старик, что ты хочешь делать?

К а п и т а н. Вызову второй паром.

Приходит радист.

К а п и т а н. Маркони, немедленно вызывай второй паром. Мы горим. Пусть возьмет пассажиров.

Р а д и с т. Есть, капитан. (*Уходит.*)

На мостик врывается боцман, глаза у него налились кровью, он весь мокрый.

Б о ц м а н (*скороговоркой*). К этой заразе не подберешься! Так по-дурацки загнали машину — ни с какого боку не подступишься. А чертов хлопок горит вовсю. И впереди, в самом дальнем конце от кормы, автоцистерны! Они хоть пустые?

К а п и т а н (*с усилием*). Нет, обе полны бензина. Обе.

Б о ц м а н (*скороговоркой*). Что за гад пустил их на паром! Мы же взорвемся! Мы же вот-вот взорвемся! Набить пассажирский паром автоцистернами! Сроду еще не плавал на таких свинарниках! Кто их погрузил? У меня трое детей.

К а п и т а н (*резко*). Не ори. (*Штурману.*) Марш — вниз! Четыре шланга на эту горящую телегу и два — на ее бензобак, для охлаждения, и пока не...

Б о ц м а н. ...пока мы не взорвемся!

Ш т у р м а н. Можно исполнять, капитан?

К а п и т а н. Нет, погоди. Пассажиров загоните в салоны и вниз. Сколько поместится. На корму их сейчас не перегонишь. Стой! Если попадется морда поотчаянней, оставь на палубе, пригодится!

Штурман уходит.

Р а д и с т (*появляясь в двери*). Второй паром выходит. Радиограмму в Таллин дать?

К а п и т а н. Нет! Там и без того узнают раньше времени.

М а т р о с (*врываясь без стука*). Капитан, к машине не подберешься!

К а п и т а н. Сдерите брезент, откройте борта. Выкиньте хлопок в море!

М а т р о с. Невозможно. Впереди машины!

Б о ц м а н. Нельзя. Разворошим огонь. Бензин! Если мы не решимся сразу, то...

К а п и т а н. То... да... Нет, иного пути нет, иного нет. (*Хватает рупор.*) Первый апарель — к спуску. Первый апарель — немедленно к спуску!

Б о ц м а н. Что ты делаешь?

К а п и т а н. Сброшу машины. «Волгу», коляску, «виллис», «москвич», потом обе цистерны и, наконец, грузовик с хлопком. Больше ничего не остается!

Б о ц м а н. Больше ничего не остается, капитан.

Апарель опускается. И поскольку в этом дымном чаду на мостике обмен репликами, команды капитана, все действия, все движения фантастически стремительны, спуск апареля кажется мучительно медленным. Апарель опускается. И перед паро-

мом дециметр за дециметром открывается кусок синего моря. От дыма и потоков воды, хлещущих поверх машин, синева эта стала густой и темной. На мостике уже тяжело дышать.

Пассажиры на носу сбились еще плотнее. Те, кто стоит близко к горящей машине, стараются протиснуться вперед, а те, перед которыми разверзается огромная пасть апареля, видят впереди только гибель и, хватаясь за соседей или за поручни, жмутся назад. Обе группы и на правом и на левом борту уже начали утрачивать чувство коллективизма, эгоизм страха постепенно берет верх, самоконтроль слабеет. Глаза у кого расширены, у кого зажмурены, рты плотно стиснуты или полуоткрыты. Вся эта борьба за пространство в двух противоположных направлениях протекает безмолвно, бессловесно, без всякой брани. Страх эстонца безголос, таким он остается и сейчас, когда троном овладевает её величество Паника.

Капитан с боцманом стоят плечом к плечу — молодой капитан и видавший виды боцман. Сейчас они ровесники. Блеск капитанского мундира кажется неуместным на мостике, где клубится удушливый дым и где глаза у штурвального так слезятся, что он видит компас как бы сквозь туман.

Апарель опущен, море ждет. В дымном поле зрения капитана и боцмана — ставшее устрашающе близким после спуска апареля море, машины, которые капитану предстоит сбросить за борт, и люди. И капитаном овладевает вдруг последнее сомнение.

Капитан (*боцману*). Не запросить ли Таллин?

Боцман. О чем?

Капитан. Ведь не меньше шести, нет, семи машин сбрасываем.

Боцман (*яростно и в то же время по-отечески*). Если боишься давать команду, скажи, я отдам. А Таллин Москву запросит. Москва подумает и ответит: решайте сами. Уже лучше я несогласованно останусь в живых, чем согласованно сгорю. Давай команду или проваливай с мостика!

Капитан берет рупор и медленно-медленно поднимает его. Но где-то на уровне плеча рука его обретает решительность, на лице проступает каждый мускул, и раздается громкий механический голос команды.

Капитан. Слушать меня! Никакой опасности нет. Огонь ликвидируется. На носу — соблюдать спокойствие. Осторожнее: вы же столкнете людей в море! (*Пауза.*) Слушать мою команду: «Волгу», «москвич» и «виллис» снять со скорости и ручного тормоза! Открыть дверцы! Инвалида попрошу выйти из коляски! Водителям цистерн и грузовика с хлопком — подойти к своим машинам. Все названные машины будут сброшены в море. В случае противодействия стреляю без предупреждения. Сохранять спокойствие! (*Боцману.*) Может, я чего не так сказал или пропустил?

Боцман. Скомандуй — «тихий вперед». «Стреляю без предупреждения» — это было к месту. (*Кладет руку ему на плечо.*) Что поделаешь? Уж если идти под суд, так лучше, чтобы нас не обвиняли и мертвые!

Капитан. Где бензобак у грузовика с хлопком?

Боцман. Впереди снизу. За кабиной.

Капитан. Нельзя ли оторвать его и выбросить в море?

Боцман. Нельзя. Машина прижата к самой переборке — не подберешься.

На мостике полно дыма, два человека, кажущиеся совсем серыми, стоят плечом к плечу и смотрят на палубу, где колышутся темные и плотные волны едкого дыма.

Б о ц м а н. Жарковато тут становится. Не перейти ли к аварийному штурвалу?

К а п и т а н. Оттуда ничего не видно.

Б о ц м а н. Если автоцистерна взорвется, мостик взлетит.

К а п и т а н. Оттуда ничего не видно. (*Штурвальному.*) Выдержите вы тут наверху или отправить вас вниз, к аварийному штурвалу?

М а т р о с. Если вы выдержите, то и мне положено.

Б о ц м а н (*кидает через плечо, уходя*). Значит, машины — за борт!

К а п и т а н. За борт.

Боцман уходит. На мостике остаются капитан и штурвальный. Паром идет вперед самым малым ходом, и море за бортом движется все медленнее и медленнее: глубокое, сверкающее, враждебное.

Кормовая часть палубы. С того момента как матрос сообщил капитану: «Товарищ капитан, мы горим!» — события тут пошли своим ходом. На корме, где собрался народ из промкооперации, четыре велосипедистки, два сельделова и два военных летчика, вид наполненного дымом туннеля и обжигающее людей слово «огонь» произвели сначала такое же впечатление, как и на носовой палубе: многие бросились к корме, прижались спиной к апарелю и не спускают глаз с палубы, откуда грозит удар. Но здесь, в отличие от носа, отсутствие порядка не сменяется мгновенно беспорядком, здесь воцаряется на миг как бы ничье время, тот временно́й вакуум, из которого есть лишь два выхода: к отчаянию или к дисциплине. Да, здесь возникает такой вакуум, и он не приводит к отчаянию.

На левом борту порядок сохраняется благодаря двум летчикам, которые остаются стоять там, где стояли, и каждый, кто протискивается мимо них, незаметно для себя прихватывает от обоих частицу смелости. Даже после того как все уже пробираются на корму и видят оттуда лишь молодые шеи летчиков и аккуратно подстриженные затылки, два этих человека в форме, оставшиеся на своем месте, продолжают действовать на всех успокаивающе. А деловитый сухой тон их разговора создает видимость сохраняемого порядка.

Т е м н о в о л о с ы й л е т ч и к. Хлопок?

К а п и т а н ВВС. Огнетушители! Машина в самом дурацком месте.

Т е м н о в о л о с ы й (*срывает с грузовика, водитель которого куда-то исчез, огнетушитель и, пробираясь между машинами, кричит назад*). А ты, Алеша, отведи женщин в пассажирский салон на правом борту. Если что-нибудь взорвется, то и весь левый борт взлетит.

Темноволосый исчезает.

К а п и т а н ВВС. Гражданки женщины. Прошу вас наверх, в пассажирский салон. Понимаете — в пассажирский салон. Не понимаете... Вот ведь история!

Капитан ВВС берет двух женщин под руку и подводит их, испуганных и упирающихся, к двери пассажирского салона на правом борту. Вторая пара дается ему легче — женщины идут за ним покорно, прикрывая платками рты и носы. И когда в туннеле начинают бить крест-накрест потоки вспененной воды из шлангов, люди успокаиваются, им кажется, что опасность немного отступила.

Темноволосый летчик, весь мокрый, покрытый копотью, возвращается назад с пустым огнетушителем.

Темноволосый. Огонь ушел вглубь, и с этой пустяковиной (*показывает на огнетушитель*) ничего не сделаешь. А впереди автоцистерны как раз напротив.

Капитан ВВС. Не хотел бы я оказаться в шкуре капитана.

Темноволосый. Не хотел бы я вообще тут оказаться!

Они продолжают спокойно стоять, за спиной у них остались только картежники из туристского автобуса.

На правом же борту ядром сохраняемого спокойствия оказались два сельделова и четыре филологички. Как только туннель стал серым от дыма, сельделовы спрятали девушек у себя за спиной: сейчас они стоят перед ними лицом к парому в виде символического заслона. И девушки не присоединились к протискивающимся на корму пассажирам, они стоят за спинами бородачей и смотрят на сгущающийся дым, на неистовое хлестание белой воды.

Реет. Что там такое, молодые люди?

Первый сельделов. Какая-то телега загорелась. Хлопок — паршивая штука, хуже не бывает...

Маль. Боже мой, как интересно!

Реет. Прелесть! Неужели мы горим?

Второй сельделов (*со всей серьезностью*). Веселиться не с чего. Впереди — автоцистерны!

Все это происходит одновременно с уже описанными действиями летчиков.

Первый сельделов. В общем и целом — проваливайте! Ступайте наверх, в пассажирский салон. Нет, лучше вниз, там надежнее. И прихватите с собой всех женщин и детей.

Маль. Никуда мы не пойдем. Мы не боимся.

Второй сельделов. Осел тоже не боялся. Горит же! И бензин рядом. Неужели не видите, какая тут полундра...

Маль (*девушкам*). Уведем женщин!

В один миг они протискиваются в толпу, прижавшуюся к апарелю, и собирают вокруг себя всех женщин, кого беря за руку, кого подталкивая, все время успокаивая их и приговаривая: «Женщины, давайте уйдем! Мы тут мешаем! Пойдем вниз, там нет дыма!» И, шагая впереди, как гренадеры, уводят всех, обращаясь с теми, кто мог бы им быть матерями, словно с детьми. Женщины послушно и безропотно следуют за четырьмя девушками, которые знают, что им делать. Девушки встают на страже по обе стороны двери, и если какая-нибудь женщина медлит или начинает сомневаться, девушки без лишних церемоний вталкивают ее в салон. К тому моменту, когда штурман сбегает вниз, на корме устанавливается какое-то подобие порядка. Загнав в салон последнюю женщину, девушки возвращаются на свое место за спинами сельделовов. Их самым сильным чувством по-прежнему остается любопытство: все происходящее на пароме еще не дошло до их сознания.

Из той самой двери, в которую они загнали женщин, выходит штурман. Это уже не тот человек, который зубоскалил с девушками и командовал, это вконец отчаявшееся существо, с трудом сохраняющее самообладание и отдающее приказы просительным тоном.

Штурман (*сельделовам*). Ребята, нам нужна помощь. Капитан просит.

П е р в ы й   с е л ь д е л о в. Раз капитан приказывает, будет сделано.

Ш т у р м а н. С носа надо половину машин спихнуть в море.

В т о р о й   с е л ь д е л о в. Да-а?

Подходят летчики. Штурман обращается к ним на ломаном русском языке.

Ш т у р м а н. Товарищи летчики, прошу помощи!

Т е м н о в о л о с ы й. Чего просить? Приказывайте!

Ш т у р м а н. Пройдите на нос. Помогите столкнуть машины в море.

К а п и т а н   ВВС. Ясно. Еще что?

Ш т у р м а н. Всё. (*Указывая на правую дверь.*) Пройдете низом. Не выпускайте пассажиров на палубу — на носу и без того полно народу.

Сельделовы и летчики уходят.

Штурман, одинокий и несчастный, на несколько секунд оцепенел. За спиной у него шипят потоки воды, поднимается вверх густой дым. Но вот штурману удается встряхнуться, его вяло обвисшие руки сжимаются, разукрашенное лицо обретает осмысленное выражение. На корме остались только восемь человек: четыре картежника из туристского автобуса и четыре девушки.

Ш т у р м а н (*картежникам*). Мужчины, на нос! Помогите столкнуть в море машины.

З а в е д у ю щ и й   м е л ь н и ц е й. Чего? Столкнуть в море? С ума сошли!

Х у д о й. Я толкать не могу, у меня грыжа!

Д в о е   д р у г и х. А где пробраться? Мы идем!

Ш т у р м а н (*указывая на правую дверь*). Сюда. Скорее. (*Заведующему мельницей, смотрящему вслед двум партнерам.*) И вы тоже! Не человек — гора, а там силенка нужна.

З а в е д у ю щ и й   м е л ь н и ц е й. Сколько платите?

Ш т у р м а н. Иди к черту! Взлетишь на воздух, вот тебе и плата!

Заведующий, испуганно поглядывая на штурмана, скрывается за правой дверью.

Ш т у р м а н. И чтобы вы тоже исчезли! Очистить палубу!

Худой с радостным вздохом скрывается.

Девушки стоят молча. Наконец-то они поняли, что могут взорваться. Шипучая смесь белой водяной пены с дымом и влажный удушливый запах перестали быть экзотикой. Все четыре помрачнели и ждут распоряжений штурмана.

Ш т у р м а н. Вы... Убирайтесь отсюда. Тут и без вас тошно.

М а л ь. Капитан, мы пойдем поможем!

Р е е т. Поможем толкать.

М а л ь (*по-борцовски согнув руку и подставляя штурману под нос свои бицепсы*). Попробуйте! Силенка у нас есть!

Ш т у р м а н. Помощь нужна. Что ж, помогите! За мной, шагом-арш!

Все пятеро во главе со штурманом скрываются за правой дверью. Корма совсем пуста. Чайки больше не следуют за дымящимся паромом. Килевой воды почти не видно — паром идет вперед самым малым. Море, сплошь усеянное солнечными бликами, сверкает красиво, насмешливо, враждебно. Наступил такой час, когда в роли единственного трагического героя оказался паром, как существо мужского пола, когда идти на риск и принимать решения остается только мужчинам и когда единственными злодеями драмы стали огонь и беспощадное море.

Панорама с воздуха.

По проливу, зажатому между берегами, идут два парома: между ними — полмили. Первый из них, чей спущенный апарель выступает вперед, как тупой клюв, кажется неподвижным. Он не вздымает носом волн, не оставляет сзади килевой воды. На его носу двумя гроздьями застыли люди, тускло поблескивают крыши автомобильных кабин, а на корме — ни души, одни машины. Стекла командного мостика не сверкают на солнце. Сверху кажется, что вся верхняя палуба, командный мостик и спасательные шлюпки окутаны серым туманом. Но если чуть опуститься и посмотреть на паром сбоку, то будет видно, что из-под мостика с обоих концов поднимается дым.

Палуба второго парома пуста, лишь на носу стоит группа людей. Он идет полным ходом. Расстояние между паромами непрерывно сокращается.

А теперь — носовая палуба. Вернемся назад, ко времени, предшествовавшему кульминационной команде капитана.

Капитан. Слушать меня! Никакой опасности нет. Огонь ликвидируется. На носу сохранять спокойствие. Не толпитесь, вы же спихнете людей в море.

И молчаливо толкавшиеся люди, снова став коллективом, как по команде, обращают свои лица к мостику. Толпа уже не толкается, она ждет. На левом борту, где стоят четверо из «москвича» — водитель со своей девушкой, их друг и парень с комсомольским значком, — в поведении и в чувствах произошла перемена. Если до сих пор двое первых не очень старались скрывать свой страх: ведь смелость — стадное чувство, а их страх — это страх индивидуальности, то после первых же слов команды они вновь напялили на себя маски отважного безразличия.

Водитель «москвича». Так чего орать, если нет опасности!

Девушка. Только-только началось интересное, и все! Вот тоска!

Но парень с комсомольским значком, сохранявший спокойствие, и его сосед по машине слушают капитана с волнением. Инвалид смотрит через плечо на мостик и тоже напряженно слушает, прижав к себе ребенка. Председатель колхоза, стоявший возле своего «виллиса», повернулся на звук рупора. Доцент и парикмахерша хоть и сидят рядом, далеки друг от друга. После первой же фразы капитана оба вздрагивают — команда обрушивается на них из окна машины, как удар кулака.

Голос капитана. Слушать мою команду! «Волга»!

Парикмахерша. Чего они хотят?

Доцент. Тихо! Слушай!

Капитан. «Москвич»!

Девушка. Опять нас! Кошмар!

Водитель «москвича». Выньте бутылки.

Капитан. «Виллис»!

Председатель колхоза. Все-таки...

Капитан. Снять машины со скорости и ручного тормоза! Дверцы оставить открытыми.

Парикмахерша. Господи, что же это такое?

Доцент. Машину скинут в море.

Парикмахерша. Нет! Они не имеют права!

Капитан. Инвалид, попрошу покинуть коляску! Водителям цистерн и грузовика с хлопком — вернуться к своим машинам. Все названные машины будут

сброшены в море. В случае противодействия стреляю без предупреждения. Сохранять спокойствие!

При последних словах капитана парикмахерша начинает действовать. Нагнувшись над коленями доцента, она открывает левую дверцу. Потом грубым сильным толчком пытается выпихнуть доцента из машины. Тот смотрит на нее непонимающе.

Парикмахерша. Выходи!

Доцент. Брось!

Парикмахерша. Выходи, идиот!

Выдергивает ключи из замка зажигания.

Доцент. Все равно же машину столкнут за борт.

Парикмахерша. Не столкнут! Нашу машину не столкнут!

И она попросту выпихивает его из машины, так что он шлепается задом на палубу. Она захлопывает и запирает изнутри дверцу. Ее движения точны и стремительны, ее действия при всей их бессознательности выглядят тщательно продуманными.

Доцент встает и пытается открыть дверцу, но кнопка на ней уже опущена. У левой задней дверцы — тоже. Парикмахерша еще туже затягивает ручной тормоз, проверяет, включена ли скорость, запирает заднюю правую дверцу, а потом, торопливо взглянув на заднее сиденье, хватает с него коробку со шляпкой, выбирается справа из машины в сторону инвалидной коляски и запирает снаружи дверцу. Рука ее дрожит, ключ не сразу попадает в замок, лицо у парикмахерши каменное и злое. Она бежит к багажнику, убеждается в том, что он заперт, и, зажав ключи в руке, подходит к несчастному, ошарашенному доценту.

Доцент. Дай ключи.

Парикмахерша. Не дам! Не будет машины, так и тебя не надо!

Они стоят совсем близко. За спиной доцента зияет синяя бездна. Доцент что есть силы стискивает руку жены, но парикмахерша гибким кошачьим движением высвобождает руку и с размаху кидает ключи в море.

Парикмахерша. Доставай, если хочешь!

В это время инвалид открывает у себя правую дверцу и нежно высаживает ребенка.

Инвалид. Надо выйти, Тийу! Выбросят нашу тележку!

Тийу. В море, на самое дно?

Инвалид. Да, на дно. Выходи!

Тийу выходит и пробирается в толпу. Инвалид отпускает ручной тормоз, включает скорость и, найдя ощупью костыли, тоже выбирается и останавливается рядом с коляской. Левая нога отнята у него почти до бедра, и сейчас, на костылях, он выглядит несчастным и беспомощным человеком, для которого потеря коляски — истинная трагедия. Посмотрев на нее с лаской, он вынимает из замка ключи, потом замечает на стекле пыль и начинает стирать ее носовым платком.

Голос капитана (*хрипло*). Товарищ инвалид, прошу вас перейти на правый борт!

Инвалид непонимающе смотрит на платок в своей руке, поднимает глаза в сторону голоса и прячет платок в карман. Он выходит из-за коляски и, выбрасывая костыли вперед, добирается до толпы, где к нему сразу приникает Тийу. Он все еще смотрит на коляску, как хороший крестьянин смотрит на хорошую лошадь, которую приходится отдавать в чужие руки, и глаза его влажнеют. Он отдает ключи Тийу.

Т и й у. Зачем ты отдаешь их мне, дядя?

И н в а л и д. Это тебе игрушка. Играй, пока не получим новую коляску.

В о д и т е л ь «м о с к в и ч а». Пропавшие запчасти спишем на рыб. (*Девушке.*) Достань бутылки и всю остальную музыку. (*Девушка приносит и кладет у поручней чемодан, бутылки, портфель и два летних пальто.*) Кидать государственную машину в море? Ты! Где же твоя логика?

П а р е н ь с к о м с о м о л ь с к и м з н а ч к о м (*засучивая рукава*). Придется сделать и эту работу.

В о д и т е л ь «м о с к в и ч а» (*с иронией*). Ну нет. Мне сознательность не позволяет.

П а р е н ь с к о м с о м о л ь с к и м з н а ч к о м. Наконец-то, а главное — вовремя.

Парень с комсомольским значком подходит к боцману, который с извивающимся шлангом в руках пробирается между машинами. При его возрасте и сложении это не так-то просто. Парень берет его за руку и забирает шланг.

П а р е н ь с к о м с о м о л ь с к и м з н а ч к о м. Дай мне. Куда?

Б о ц м а н. Вон туда. Попробуй охладить бензобак — может, сумеешь подобраться. Придется ползком.

П а р е н ь с к о м с о м о л ь с к и м з н а ч к о м. Ползком так ползком. Подтягивай шланг сзади.

Боцман подтягивает шланг, чтобы парню, перелезающему через капот горящей машины, было легче его тянуть. Парень втискивается в узкое пространство между автоцистерной и грузовиком с хлопком. Но отсюда к бензобаку не подберешься. Парень пытается лечь на палубу, и после нескольких попыток это ему удается. Он лежит в грязной пене, слоем сантиметров в десять, и не видит ничего, кроме этой пузырчатой бурлящей поверхности, большого автомобильного колеса и серо-зеленого жестяного бензобака, по которому с силой ударяет поток воды.

Б о ц м а н. Ну как?

П а р е н ь с к о м с о м о л ь с к и м з н а ч к о м. С девчонками лучше. Подтяни шланг!

Боцман подтягивает шланг.

Г о л о с п а р н я. Теперь хорошо. Мотай отсюда.

Председатель колхоза и водитель открывают обе дверцы «виллиса», молча переносят из него на узкое незанятое пространство у поручней зубья культиватора, выкатывают две большие покрышки от грузовика, достают всевозможные запчасти.

Парикмахерша и доцент стоят друг против друга. Доцент внезапно постарел, он задыхается, на его мягком лице непонимание, чуть ли не гнев.

П а р и к м а х е р ш а (*шипя*). Если ты позволишь это сделать, тогда узнаешь!

Толпа на носу поредела. Людей отпугивает спущенный апарель, эта дыра в стальном кольце вокруг парома, и вода, ставшая такой близкой. Люди протискиваются между поручнями и цистернами, щель так узка, что их спины выгибаются над морем. Сперва палубу покидают более смелые и трезвые, затем и все остальные. На миг в дверях салона возникает давка — навстречу тоже идут люди: сначала двое летчиков, за ними сельделовы и четыре филологички, потом трое из промкооперации. Они довольно бесцеремонно прокладывают себе дорогу в смирной, напуганной толпе

и подходят к машинам, которые предстоит столкнуть. Водитель «москвича» и его девушка занимают нейтральную позицию у поручней. Водитель «москвича» показывает всем видом, что и он мог бы, но не хочет и что нести благородное бремя непричастности совсем не легко. Парикмахерша и доцент прислонились к запертой «Волге». Инвалид с Тийу стоят у поручней. К «спасательной команде» присоединяются председатель колхоза со своим водителем, два других шофера и молчаливый парень из «москвича».

С лицом мрачнее тучи появляется штурман, скрывающий от всех свое беспросветное, как перед атакой, одиночество. Он видит не людей, а лишь машины, машины и машины, определяет взглядом их вес и расстояние от них до края апареля. Проходя мимо девушек, он довольно неделикатно отпихивает Реет в сторону. Подходит к «Волге» и смотрит на прислонившуюся к дверце парикмахершу, как на неодушевленный предмет.

Штурман. Посторонись-ка! Ну!

Парикмахерша на миг опешила от такой бесцеремонности и сделала шаг в сторону. Но на бо́льшую уступку она не пойдет.

Штурман дергает сначала одну дверцу, потом другую и, заглянув в машину, видит, что ручной тормоз затянут до отказа и скорость включена.

Штурман. Это что за свинство! Где хозяин? Мигом — ключи!

Доцент. Хозяин, извините, я.

Штурман. Извините?! Ключи!!!

Парикмахерша. Это моя машина. Ее вы в море не столкнете. Мой муж — профессор.

Штурман, пытаясь силой открыть дверцу, весь багровеет от натуги.

Голос капитана. Штурман, давай! Чего тянешь?

Штурман рупором прикладывает руки ко рту и кричит во всю силу легких:

— Машина заперта и на скорости. Какая-то шлюха выкинула ключи в море.

Парикмахерша. Знаете ли, за оскорбительные слова по адресу советской женщины... (*Доценту.*) Если ты немедленно не дашь ему по соплям...

Голос капитана. Выбейте окна. И скиньте машину в море!

Боцман, который держит шланг, чтобы лежащему на грязной палубе мокрому и почти ослепшему от дыма парню было легче подтягивать брандспойт, следит за происходящим суженными глазами. Руки его продолжают держать шланг, но сам он рвется к «Волге».

Боцман (*парню*). Как там у тебя?

Голос парня. Пар так и валит. Почти не вижу.

Боцман. Продержишься немного без меня?

Голос парня. Только чтобы шланг не был натянут.

Боцман укрепляет шланг так, чтобы его передняя часть лежала расслабленной, и кидается к штурману.

Боцман (*штурману*, *тихо*). Спокойно! Криком тут не поможешь.

Среди добра, вытащенного на палубу председателем колхоза, Маль обнаруживает ломик. Она молниеносно хватает его и протягивает сельделову.

Маль. Выбей окно! И выключи скорость!

Сельделов подходит с ломиком к левой дверце «Волги». Раньше, чем парикмахерша успевает вмешаться, окно разлетается, сельделов открывает изнутри дверцу,

выключает скорость и отпускает ручной тормоз. Боцман выбивает ногой чурбаки из-под колес машины.

Голос капитана. Готово наконец?

Боцман. Взялись!

Летчики, девушки, сельделовы начинают толкать машину — чувствуется, что у них особая неприязнь к этой ухоженной, вылизанной «Волге». Машина идет легко.

Парикмахерша плюет на палубу, чуть ли не на ноги доценту, став от внезапной ярости вконец вульгарной. Доцент, как бы парализованный непрерывной серией ударов, видит, что лицо его возлюбленной вдруг расплылось, что ее стройное крепкое тело стало бесформенным и раскоряченным, что его красавица превратилась в торговку кильками. Секунды две держится в его глазах этот образ. За это время «Волгу» успевают подкатить к апарелю.

Тут парикмахерша окончательно теряет свой облик. Лицо ее становится именно таким, каким представлялось миг назад духовному оку доцента, бешенство ее совершенно животное. Она подскакивает к штурману и с воплем: «Я тебе и второй глаз выбью!» — срывает с него фуражку, топчет ее ногами, после чего пытается вцепиться в него ногтями. Вмешавшийся боцман получает такой удар коленом под зад, что стукается головой об машину. Парикмахерша готова избить всех разом и по очереди, она разъярена, как верблюдица. Но внезапно ее злость находит истинный адрес. Не щадя своих ногтей, кулаков, бедер и ног, она продирается сквозь заслон из четырех девушек и пытается открыть багажник. Она отчаянно крутит никелированную ручку, одновременно колотя ногами по стройным и не приспособленным к драке девичьим ногам. И все время издает жуткие бессвязные вопли: «Чтоб вам никогда замуж не выйти! Господи! Белья на сто финских марок, четыре платья! А еще женщины! Женщины!»

Маль (*кривясь от боли*). Волк тебе женщина!

Парикмахерша. Мерзавки! Серной кислоты вам в рожу! Чучела! Женщины!

Передние колеса «Волги» уже на апареле. Летчики, упиравшиеся в открытые передние дверцы машины, останавливаются. Машина уже катится, свободно скользит по наклонной плоскости апареля. Только теперь парикмахерша осознает всю безнадежность борьбы, понимает, что все пропало — и любовь и машина. Она подходит к инвалиду, который наблюдает за всем этим с умудренной печалью. При ее приближении Тийу сразу прячется за спину инвалида.

Тийу (*шепотом*). Дядечка, дорогой, не позволяй! Я не хочу!

Инвалид. Не позволю, не бойся.

Парикмахерша (*не отдышавшись*). Теперь ты видишь, видишь? И ради этого ты воевал, чтобы твои советские корабли горели, а твои советские люди швыряли машину в море?! Моему мужу надо работать пять лет, чтобы купить новую!

Инвалид. Чего скулить? Ведь стоимость машины выплатят!

Парикмахерша. Стоимость... выплатят?.. Зачем же я тогда так?.. Почему ты не сказал?!

Инвалид. Отойди от нас. Тийу боится.

«Волга» скатывается вниз и падает в море мотором вперед.

Капитан на мостике сейчас так одинок, как бывают одиноки только капитаны на мостиках. У него в руке рупор. Он глядит на носовую палубу, все еще затяну-

тую густым влажным дымом. Ему кажется, что «Волгу» сталкивают в море чудовищно медленно. Вся эта история началась по его приказу, отвечать придется ему, так уж скорей бы это кончилось. Когда боцман кричит ему с палубы: «одна шлюха выбросила ключи в море»,—ему кажется, что на корабле не один враг — огонь, а два — огонь и человеческая алчность, и его молодое лицо каменеет от злости. Вот почему с неожиданной для себя легкостью он отдает приказ: «Выбейте стекла!»

В эту минуту в рубку входит его жена — она прикрывает дверь так тихо, что ее замечает только штурвальный. Жена капитана остается около двери. Она смотрит на мужа, она хочет быть рядом с ним, но его сгорбившаяся спина, его металлический безжизненный голос удерживают ее в стороне. Она остро ощущает одиночество мужа и тяжесть его бремени. Наконец она набирается храбрости и неуверенным шагом подходит к нему.

Жена капитана. Я здесь.

Капитан. Ладно. Теперь один черт.

Жена капитана. Но я всегда буду здесь, понял?

В этот миг «Волга» исчезает в море. Капитан проводит рукой по глазам.

Капитан. С первой кончено. (*Жене.*) Если можешь, оставайся. Это нелегко.

Капитан снова подносит рупор ко рту, на этот раз голос его звучит неуверенно, почти просительно:

— Инвалидную коляску — за борт!

Жена капитана. Какие жуткие приказы приходится тебе отдавать! Безногий человек...

Капитан (*резко поворачиваясь к ней*). Я же сказал: оставайся, если можешь. (*В рупор.*) Поживее! (*Опять поворачивается к жене, чтобы не смотреть на носовую палубу.*) В жизни моряка бывают два кошмара: пожар на борту и плохая жена на суше. Все остальное — обычная норма. Меня отдадут под суд.

Жена капитана. Я остаюсь, остаюсь... Я остаюсь.

Носовая палуба.

Голос капитана. Коляску — за борт!

Девушки пятятся от коляски. Свыше их сил толкать эту маленькую машину, им стыдно смотреть на человека, грузно опирающегося на костыли, и на Тийу, ухватившуюся за его пиджак и сжимающую в другой ручонке ключи.

Голос капитана. Поживее!

Летчики, боцман, штурман, двое из промкооперации и сельделовы становятся кольцом вокруг коляски и полностью заслоняют ее. Темноволосый летчик говорит что-то боцману, и тот кидает взгляд на правый борт, где примерно на фут от палубы возвышается металлическая платформа с кнехтами и лебедкой для поднятия апареля. На этой платформе и стоят сейчас инвалид, Тийу и парикмахерша. Боцман меряет взглядом платформу. Пожалуй, коляска поместилась бы на ней, если поставить ее стоймя или боком.

Боцман. Эту блоху мы закинем туда. (*Инвалиду.*) Отойди-ка. Малость помнем твою тачку, зато не утонет.

С неожиданной, почти юношеской легкостью инвалид отходит шага на два. Тийу следует за ним, не выпуская полы его пиджака. Лишь парикмахерша с безучастностью разоренного дотла человека все смотрит на воду, над которой вьется дым.

Штурман. Эй вы! Посторонитесь! Мы поставим туда коляску!

П а р и к м а х е р ш а. А почему мою машину не поставили?

Б о ц м а н. Я сброшу тебя за борт, чтобы под ногами не путалась.

Д о ц е н т (*беспомощно*). Пожалуйста, повежливее, пожалуйста.

П а р и к м а х е р ш а. Бандиты! *(Отходит в сторону.)*

И мужчины поднимают коляску на платформу, словно игрушку, но поскольку и в длину и в ширину платформа маловата, коляску ставят стоймя на нос. Инвалид подходит к ней и придерживает ее руками, чтобы она не покачнулась и не упала назад.

И вот подходят к «москвичу». Инвалид берет за руку Тийу и говорит ей убеждающе и доверительно, словно взрослой:

— Видишь, Тийу, какие люди добрые. Они очень добрые.

Т и й у. А мамы тоже люди?

И н в а л и д. Мамы тоже люди.

Т и й у. Мамы не бывают добрые...

Туннель под мостиком полон густого влажного дыма. Придушенный огонь упорствует и, несмотря на то, что грузовик с хлопком и цистерна рядом с ним находятся под перекрестной атакой шлангов, что вся палуба тут покрыта пеной толщиной сантиметров в двадцать, грузовик не перестает дымиться. Парень с комсомольским значком лежит на палубе. Он устроился так, чтобы удобней было наблюдать за бензобаком и поливать его. Он ничего не видит, кроме белесого луча струи и колес машины.

На мостике опять серо от дыма, как в Лондоне. Жена капитана зажала рот платком. Глаза ее слезятся, но, хотя ей очень хотелось бы уйти с мостика и оставить мужа одного, она все-таки не уходит.

К а п и т а н (*штурвальному*). Выдержишь?

Ш т у р в а л ь н ы й. Выдержите вы, так и я выдержу. Уже гаснет или нет?

К а п и т а н. Наверно, гаснет. (*В рупор.*) «Москвич» и «виллис» — поживее! Освободите дорогу цистернам.

Мужчины сталкивают «москвича» в море. Девушки хотели помочь, но не нашлось свободного места. Они стоят у поручней, серьезные, решительные, задумчивые и в то же время возбужденные. Рядом с ними стоит водитель «москвича» со своей подругой. Они следят за всем происходящим безучастно, и когда над апарелем мелькают в последний раз протекторы задних колес, водитель «москвича» издает вздох облегчения.

В о д и т е л ь «м о с к в и ч а». Кончено с этой рухлядью.

За борт сталкивают старый заслуженный «виллис». Председатель колхоза идет рядом с ним и бормочет:

— Поосторожнее, ребята, поосторожнее. Надежная, честная машина...

Тем временем парень и девушка снова оккупировали кровать штурмана. Они мирно полеживают рядом — счастливые, свободные, охваченные ленью. Девушка чувствует себя повзрослевшей и более женственной. Не будь парень рядом с ней таким верзилой, с них можно было бы писать «Мадонну с младенцем». В каюте поразительно тихо. Девушка потягивается.

Д е в у ш к а. Как это хорошо — жить, и все. Просто жить.

П а р е н ь (*откровенно*). Говори что хочешь, но любовь — штука мировая.

Д е в у ш к а. Как верно ты говоришь, как красиво.

П а р е н ь. У меня сейчас в душе и в голове такая каша, что я могу говорить только чистую правду. Совсем, понимаешь, поглупел.

Д е в у ш к а (*придвигаясь к парню*). Я тоже. Мне и говорить-то не хочется. Поцелуемся!

Носовая палуба, на которой после исчезновения четырех машин освободился большой кусок пространства, выглядит жутко. Зияет апарель, за которым виднеется море, ожидающее новой жертвы. Поскольку паром почти не движется, море вокруг кажется застывшим, еще более застывшим, чем сам паром. И хотя людей на носу много, над каждым нависло одиночество беды.

Если посмотреть на паром с апареля, то теперь, после того как машины перестали закрывать грузовик с хлопком, несчастье стало обнаженнее. Туннель под мостиком черно-сер от дыма, под машинами и вокруг них пузырится вспененная вода. К счастью, она не заливает носа, слегка задравшегося вверх после того, как машины сбросили в море.

Девушки-филологички стоят рядышком, у них за спинами водитель «москвича» с подругой. Их молчаливый спутник присоединяется к летчикам, все остальные стоят вокруг штурмана. Ни у кого нет охоты подходить к цистерне, находящейся в такой близости от грузовика с хлопком и все время поливаемой из шлангов.

В кабину правой цистерны уже сел ее молодой водитель и завел мотор.

Г о л о с к а п и т а н а. Цистерна, трогайтесь своим ходом с места!

С чувством облегчения все как один переходят к безопасной цистерне на правом борту.

Г о л о с к а п и т а н а (*нетерпеливо*). Эта пусть подождет! Там ничего не горит. Возьмемся за другую — и поживее!

Все поворачиваются. Девушки, первыми подошедшие к правой цистерне и уже засучившие по-мужски рукава, оказываются теперь последними. Они не рвутся вперед. Как всем людям с трезвым рассудком, вторая цистерна, куда более опасная, чем горящий грузовик, им тоже внушает страх.

Капитан видит, что люди идут ко второй цистерне неохотно и словно бы крадучись, что расстояние между штурманом и остальными увеличивается, что боцман и тот замедлил шаг. Более того, ему понятен их страх, и в душе он как бы подталкивает их сзади и грудью и силой воли, и потому он говорит в рупор безучастно и подчеркнуто казенно:

— Товарищ штурман, поскорее отправьте эту цистерну ко всем чертям!

Ш т у р м а н. Слушаюсь, товарищ капитан! (*Своей команде.*) Прошу вас, возьмемся! Девушки! Ну же!

Люди подходят к цистерне. Кабина пуста, водитель исчез.

Б о ц м а н. Водитель пропал!

К а п и т а н. Пусть кто-нибудь заведет мотор!

Ш т у р м а н. А ну-ка, красавицы, спихнем эту бомбу в море!

И еще недавно такие острые на язык девушки послушно идут за ним.

Вся эта «спасательная команда»—боцман, штурман, летчики, молчаливый парень из «москвича», двое свободных водителей, девушки — полукругом обступают цистерну. Миг растерянности. Цистерна велика и тяжела, ее левый край так плот-

но прижат к борту, что к нему не подступишься. Сзади тоже нет места, чтобы толкать. Там переборка и горящий грузовик.

Из-под цистерны вылезает парень с комсомольским значком. Он весь грязный и мокрый. Сейчас на палубе нет места страшнее того, где он лежал. Натянутый прыгающий шланг обдает стекла мостика шипящей струей, но парень тут же опускает его вниз.

Парень с комсомольским значком. Оттолкните ее! Она все загораживает.

Водитель цистерны одиноко стоит на корме, курит и смотрит на воду. Ему страшно, ох, как ему страшно и как он старается это скрыть от самого себя!

Боцман. Эта шваль смылась. Приволок на паром смерть, а сам исчез, пес паршивый. (*Оборачивается назад.*) Кто водит машину? Заведите ее и строньте с места. Руками ее не столкнешь.

Внезапно между двумя летчиками появляется доцент. Выглядит он нелепо и беспомощно, руки его дрожат, но голос звучит твердо.

Доцент. Я умею водить. У меня есть права. Мой долг...

Боцман. Долг долгом. Еще кого нет?

Доцент. Я учился... Я должен.

Девушка (*водителю «москвича».*) Атс, ты же понимаешь в машинах. Выручи этих лопухов. Подумать только...

Водитель «москвича» (*кусая губы, в сомнении*). Этой марки я не знаю.

Внезапно цистерну и всех людей вокруг окутывает удушливый дым. Почти ослепнув от дыма, доцент пытается открыть дверцу кабины и сесть за руль.

Капитан ВВС, щурясь, наблюдает за интеллигентской беспомощностью доцента.

Капитан ВВС (*по-русски*). Позвольте, боцман, мне. (*Доценту.*) Извините, но, наверно, я лучше знаком с такими машинами. (*Влезает в кабину.*) Я строну с места. А потом будете толкать!

Боцман. Давай, Вася, давай!

Мотор сразу же начинает реветь. Штурман, согнувшись в дыму, выбивает ногой чурбаки из-под задних колес. Цистерна чуть ли не скачком срывается с места и направляется прямо к апарелю. Летчик глушит мотор, выпрыгивает из кабины, и все, кроме водителя «москвича» с его подружкой, инвалида с Тийу и парикмахерши, изо всех сил толкают машину сзади. Длинная серая сигара медленно движется вперед и вкатывается передними колесами на апарель.

Штурман. Еще разок! Поднажмем!

И, скребнув брюхом по круглому краю апареля, машина катится вниз. Над морем она взлетает на миг стоймя и бухается в воду.

Все это продолжается начиная с того момента, как летчик садится в кабину, и кончая исчезновением машины, секунд сорок — сорок пять. В эти секунды водителю «москвича», стоящему рядом со своей подругой возле груды вынутых из машины вещей и бутылок, которые выглядят на разоренной и дымной палубе так утешительно, становится почему-то неуютно. Мокрая и грязная команда тушит огонь, водителя цистерны на корме раздирает борьба между страхом и долгом, а на этих двоих, которые ничем не заняты и стоят с видом превосходства над всем человечеством, никто не обращает внимания. Первым делом водитель «москвича» подбрасывает ногой светлое летнее пальто девушки, так, чтобы оно упало на бутылки. По-

том он пробует свистеть, но на фоне рева цистерны и сердитого шипения воды этот свист кажется дурацким и неуместным даже ему самому. Полуотвернувшись от подружки, он цедит сквозь зубы слова, исполненные горечи и сожаления:

— Проспал! И как это я проспал такое?!

Д е в у ш к а. Подумать только! Что же?

В о д и т е л ь «м о с к в и ч а» (*смотрит на нее как на неодушевленный предмет*). Что — что? Это я должен был вести цистерну, а не летчик! Я!

Д е в у ш к а. Подумать! А тогда что?

В о д и т е л ь «м о с к в и ч а». Тогда? Пойми, дура, упущенный поступок, возможность совершить поступок никогда не повторяются, никогда...

Девушка смотрит на него пораженная. Она не привыкла к резким виражам человеческой мысли, каждый новый горизонт ее пугает.

Парикмахерша оперлась на поручни, в двух шагах от нее — Тийу и стоящий на посту возле своей коляски инвалид. Она смотрит на воду, где, как воспоминание о сброшенных машинах, переливается всеми цветами радуги слой масла. Если кто тут и сгорел дотла, так это она. Она стискивает зубы, она смертельно несчастна, но и в этой несчастности не теряет своей холодной расчетливости. Она надеется, что инвалид и ее дочь станут мостом между ней и доцентом, которого она не должна и не хочет лишаться. Всхлипывая, она поглядывает украдкой на дочь и на инвалида и как-то бочком старается к ним приблизиться.

По мере того как она пододвигается к ним, Тийу, по-прежнему цепляясь за пиджак инвалида, старается отступить от нее подальше. Девочка прячется за ним, как за деревом при игре в прятки. Инвалид все время остается между ней и матерью, в нем вся надежда и поддержка девочки. Победив свои слезы, парикмахерша подходит к ним вплотную. На лице ее появляется материнская улыбка.

П а р и к м а х е р ш а. Тийу!

Тийу прячется к инвалиду под пиджак.

П а р и к м а х е р ш а. Тийуке, доченька моя!

И н в а л и д. Что тебе надо?

П а р и к м а х е р ш а (*со своей судорожной улыбкой*). Разве нельзя матери, несчастной матери, посмотреть на своего ребенка...

Т и й у (*выглядывая с умоляющим видом из-под полы*). Дядя, я не хочу. Сегодня не хочу! И завтра не хочу! Никогда не хочу!

И н в а л и д. Ребенок не хочет. (*Сердитым и требовательным шепотом.*) Оставь ее в покое!

П а р и к м а х е р ш а (*снова всхлипывая*). Какой бессердечный ребенок! Чего я только не потеряла сегодня! А ты воспитал девочку таким бессердечным поросенком...

И н в а л и д. Если твоя дочь — поросенок, подумай, кто ты сама!

Цистерна не закрывает больше грузовика, и его хорошо видно. Одним боком он прижат к переборке туннеля под мостиком, другим — к туристскому автобусу. Белоснежная переборка, как и потолок туннеля, покрыта жирной копотью. Брезент фургона разодран, видны железные прутья каркаса. Грузовик похож на полусгоревший дом, крыша которого обвалилась, но стропила уцелели.

Открытого огня уже нет, но хлопок злобно дымится, заволакивается темными ядовитыми клубами. Кузов и кабина заляпаны закопченной пеной

Панорама с воздуха. Приближается другой паром, ему осталось пройти несколько десятков метров. Ветра почти нет, и дым сносится влево очень медленно, но подходящий паром все же учитывает направление ветра и подходит с правого, то есть с наветренного борта. Все на его борту в боевой готовности: команда со шлангами в руках и в брезентовых робах выстроилась на левом борту. Оба парома сближаются все плотнее.

Капитан нашего парома спускается с мостика и идет на правый борт шлюпочной палубы.

Капитан второго парома (*в рупор*). Как у тебя?

Наш капитан (*тоже в рупор*). Сам справлюсь. Скидываю машины за борт.

Капитан второго парома. Что у тебя горит?

Наш капитан. Грузовик с хлопком. Ближе не подходите. Сейчас кончим!

Капитан второго парома. Добро!

Капитан кидает взгляд вниз, на носовую палубу. С одной цистерной покончено, теперь «спасательная команда» во главе со штурманом и боцманом направляется к другой. С верхней палубы хорошо видно, что задохшийся и ушедший куда-то вниз огонь уже не так опасен, поскольку другая цистерна находится метрах в десяти от него. Если сначала сбросить за борт грузовик, то цистерну можно оставить. Капитан поднимает рупор:

— Штурман, боцман! Сперва сбросьте в море грузовик с хлопком, а потом посмотрим!

Боцман, штурман и летчики идут первыми, остальные — следом. Подойти к машине с хлопком почти невозможно. Ее надо стронуть с места своим ходом или на буксире. Кабина грузовика полна дыма.

Миг растерянности.

Капитан ВВС. Бак может взорваться.

Темноволосый летчик. Дурацкая смерть.

Боцман. Загнали, словно пробку. Дело дерьмо.

Штурман. Мы ее выведем.

Внезапно появляется водитель грузовика. Он мрачен и неразговорчив, вид у него убитый.

Водитель. В море?

Штурман. Приказ капитана. В море.

Водитель. Ну, попадись мне эти, которые груз подожгли... А нельзя ли...

Боцман. Не торгуйся. Нельзя! (*Просительно.*) Не побоишься завести машину?

Водитель. Если бензобак взорвется, то... (*Показывает на небо.*)

Между боцманом и водителем грузовика опять появляется доцент.

Доцент (*вытирая вспотевшие руки*). Я включу. Я обязан!

Штурман. Что-о-о? Обязан?

Доцент. Да! (*Хватается за ручку дверцы.*) Именно я обязан.

Водитель «москвича», стоявший в нарочито небрежной позе, вытягивается при появлении доцента чуть ли не в струнку и делает шаг вперед.

Водитель «москвича» (*девушке*). Я им покажу!

Да, преодолев последний внутренний барьер, он размашистым шагом подходит к боцману и водителю грузовика.

Водитель «москвича» (*отстраняя доцента*). Вы! Да у вас машина при погрузке заглохла! Я вам покажу, как...

Он распахивает дверцу и лезет в кабину. Оглядывается через плечо на людей вокруг машины, и все в нем — жесты, выражение лица, посадка головы — становится театральным, им руководят две противоположные силы: подавляемый страх и желание держаться бесшабашно. Сквозь душный дым он замечает парня с комсомольским значком, следящего за ним пытливо и удивленно.

Водитель «москвича». Будешь класть венок, отметь: в трудный момент показал себя...

Голос капитана. Кончайте митинг! Трогайтесь!

Штурман (*выходя из себя*). Или покажи нам, или убирайся! Какие сейчас речи?!

Водитель «москвича» захлопывает дверцу. Театральные жесты уступают место нервной суетливости. Мотор с первого раза не заводится. Каждый, отступив в сторону и выжидательно сжавшись, прислушивается к холостому реву стартера с таким видом, будто этот рев исходит из его собственного тела и мучителен, словно боль.

Небольшая пауза. Глаза водителя «москвича» слезятся, он закашливается. Он снова жмет на стартер, но мотор не включается.

Мотор заводится лишь на третий раз.

Медленно, очень медленно длиннотелая машина выезжает из тупика. Углом своего кузова она срывает зеркальце с туристского автобуса и выдавливает левое стекло водительской кабины. Водитель «москвича» сгорбился над рулем, губы его шевелятся: подбадривая себя, он непрерывно ругается.

Водитель «москвича». Я им покажу! О черт, я им покажу!

Какая длинная машина! Ее безобразный, обгорелый и мокрый насквозь кузов появляется из-за туристского автобуса дециметр за дециметром, и люди расступаются перед машиной. И вот она выехала на пустую палубу целиком, на всю длину дымящегося тела. Мотор работает на высоких оборотах, и шланги посылают ей вслед свои струи. Водитель, почти зажмуривший глаза, пытается попасть передними колесами на апарель. Он высунул голову в окно и смотрит на палубу, медленно движущуюся под колесами назад.

Водитель «москвича». Еще метр. Черт! Я им покажу! Еще полметра! (*В его груди пылает безграничная жертвенность.*) Я им покажу!

Он отчетливо видит, как первые колеса медленно вкатываются на апарель. Его рука тянется к зажиганию, нога жмет на тормоз.

В тот же миг внизу взрывается бензобак. Левый бок кабины подкидывает, в открытое окно кабины врывается пламя. Водителя кидает к правой дверце, и, закрыв лицо руками, он застывает, скрюченный, на сиденье.

Яростный голос капитана. Вытащите водителя из кабины. Машину немедленно в море!

Перед взрывом люди полукольцом следовали за машиной. Внезапно весь апарель и даже кусочек моря в его проеме охватывает огонь. Все застывают на месте. Грузовик стоит так неудачно, что железный край высокого фальшборта, являющийся как бы стеной ворот, то есть апареля, позволяет открыть дверцу только наполовину. Потерявшего сознание водителя кое-как вытаскивают из машины, относят на несколько шагов в сторону и осторожно кладут на палубу.

Голос капитана. Грузовик в море! Быстрее, штурман!

Сквозь открытую дверь мостика доносится голос с другого парома.

Капитан второго парома. Разреши идти в порт!

Наш капитан (*себе*). Катись к своей бабушке! (*В рупор.*) Грузовик в море!

Жена капитана (*робко*). А тот паром не может тебе помочь?

Капитан. Никто мне больше не поможет. Банк сорван. Помолчи.

Взгляд капитана прикован к машине, горящей в широком проеме апареля. На секунду взгляд перебегает на водителя, лежащего на палубе, но тотчас возвращается назад.

Все осторожно, плечом вперед, подбираются к пылающему грузовику.

Голос с другого парома. У нас на борту врач! Прислать?

Капитан (*в рупор, яростно*). Что вы там, черт подери, крадетесь, как церковные воры! Толкайте ее в море! (*Подходит к открытой двери и обращается к другому парому.*) Через минуту можете идти в порт. Врач нужен!

Все разом бросаются к машине: девушки, боцман, штурман, летчики, ребята из «москвича», председатель колхоза, двое из промкооперации. Лишь с левой стороны, там, где находится бензобак, никого нет. Толкают грузовик изо всех сил и с такой злобой, словно эта дымящая махина стала их личным врагом. Но у самого края палуба немного поднимается, и от этого грузовик становится как бы тяжелее.

Маль (*краснея от натуги*). Катись же, подлюга, катись!

Боцман (*плечо его, прижатое к кузову, наклонено на сорок пять градусов*). Господь, ты видишь нашу муку. Помоги!

Грузовик подвигается, получает разгон, передние колеса повисают в конце апареля над морем. И наконец грузовик падает вниз, оставив над водой спиральное облако дыма. Спираль замирает, рассеивается. На поверхность всплывают тюки обгорелого хлопка.

Все те, кто сталкивал машину, молча стоят у открытого апареля и смотрят на грязное море, где плавают, бултыхаясь, тюки хлопка, запасные колеса, бакелитовая кукла с розовым тельцем и черными кудряшками и другие случайные пустяки, связывавшие потопленные машины с жизнью. Мертвый круг сверкающего масла все расплывается и расплывается, тот самый мертвый круг, что усмиряет волны и грозит птицам «масляной смертью».

Масляные пятна похожи на глаза парикмахерши.

Люди смотрят в море, в самих себя.

Второй паром подваливает к правому борту. Первым с него перебирается через фальшборт на палубу врач. Вслед за ним — капитан второго парома. Врач склоняется над лежащим водителем. Тот тихо стонет, лицо его, сильно обожженное слева, кривится от боли. Два матроса приносят носилки и ставят их на палубу.

Штурман подходит к врачу. Он смотрит на врача, как на человека, способного и спасти его и погубить.

Штурман. Выживет?

Врач. Сейчас... Наверняка.

Штурман. Сильно он пострадал?

Врач. Не... Еще не знаю.

Обращается к матросам с носилками:

— Помогите. Положите его на носилки.

Подходит парень с комсомольским значком, смотрит на лицо пострадавшего. На левой щеке краснеет ожог. Парень наклоняется:

— Атс, послушай, Атс!

Врач. Положите его на носилки.

Но как только матросы начинают его поднимать, пострадавший открывает глаза. Его кладут на носилки.

Врач. Унесите.

Матросы несут пострадавшего, парень с комсомольским значком идет рядом.

Водитель «москвича». Видал? Твоя теория получила по зубам!

Парень с комсомольским значком. Наоборот. Не моя, а твоя. Почаще бы давал по зубам своим теориям.

Водитель «москвича». Ты опять за свое.

Парень с комсомольским значком. А как же!

Паромы стоят рядом, как близнецы.

Пассажиры по-прежнему сидят в салонах: кто молчит, кто не в меру разговорчив.

Голос капитана в репродукторе. Опасность миновала. Повторяю! Опасность миновала. Сохраняйте спокойствие, оставайтесь на своих местах. Повторяю: опасность миновала.

«Спасательная команда», составлявшая за эти не то половину, не то четверть часа единое целое, начинает распадаться.

Боцман садится рядом с апарелем и сжимает голову руками. Смотрит на мокрую, грязную, закопченную палубу, на то место, где стоял грузовик с хлопком и где зияет сейчас черное от копоти ущелье. Паром вернулся к своей обычной жизни, но боцман еще не способен войти в эту жизнь. Страх, который вообще довольно часто является на место происшествия с опозданием, настигает его только теперь. Плечи боцмана дрожат, будто ему стало холодно. Он поднимается, как поднимаются очень усталые пожилые люди. Подходит к инвалиду и ударяет его по плечу.

Боцман. Такая, брат, история. Случается. Сейчас мигом поставим твою тачку на колеса. (*Глядя на Тийу.*) Не испугалась, дочка?

Инвалид. Испугалась. Только не пожара. У ребят свои, другие страхи.

Боцман (*гладя Тийу по голове*). А ты, стрекоза, не бойся! Держись за папин пиджак и не бойся!

Боцман уходит. Исчезает, сутулый, в коридоре.

Инвалид и Тийу стоят рядом со своей коляской, торчащей дыбом, еще более близкие друг другу, чем прежде.

Сзади них, прислонясь к поручням, стоит парикмахерша — олицетворенное одиночество. Она следит за доцентом.

Но в его душе не то сломилось что-то, не то созрело. Ведь нередко люди ведут себя одинаково в обоих случаях. Большой, неуклюжий, добрый, он не может найти себе места на пустой палубе и хочет установить контакт хоть с кем-нибудь из «спасательной команды». Сначала он кружит около летчиков, но те пробираются между машинами на корму. Он остается один. Он судорожно тщится не смотреть в сторону жены. Он слоняется по носовой палубе, словно лошадь, ходящая по кругу на приводе. Только привод этот привязан не к столбу, а к парикмахерше.

Доцент переходит на левый борт, где стоят особняком четыре филологички и двое сельделовов. Но эти шестеро уже связаны незримо и надежно в одно, седьмой им не нужен, доцент для них слишком стар, он им далек. Как умный человек, он сразу это чувствует и, задумавшись, застывает в одиночестве на пустой палубе. Затем он решается и подходит к парикмахерше.

Парикмахерша (*кладет ладонь на его рукав*). Что было... Что было... Прости меня.

Доцент. Что? Что ты оказалась такой, какая есть?

Парикмахерша. Машину мы купим новую. И если ты хочешь, чтобы ребенок был с нами, то я...

Доцент. Поздно! Я не хочу. Я ухожу. Я боюсь.

Парикмахерша (*с такой силой стискивает его запястье, что ее пальцы белеют*). А я? Что будет со мной?

Доцент (*подыскивая слова*). Послушай... Прости меня... Но я не могу жить с женщиной, не могу спать с женщиной, у которой нет ничего, кроме тела. Я не могу гладить кожу, под которой одна пакля и эгоизм. Это было бы патологией, я презирал бы себя. Это ты меня прости. Я не могу.

Парикмахерша (*в глазах ее страх*). Я глупая, глупая, глупая, я всего-навсего глупая вокзальная парикмахерша.

Доцент (*тоном доцента*). Глупая? Знаете ли, в женской глупости много теплоты. Я читал об этом. В ней и наивность, и материнское чувство, и страх потерять своего любимого, и множество других элементов. Будь у вас эта глупость, я бы остался.

Парикмахерша. Попробуем еще раз!

Доцент. Нет.

И доцент уходит. Он меряет длинными шагами стальные листы палубы, он ищет истину и утраченное равновесие, которые найдет не так скоро...

Радист в радиорубке стаскивает наушники и ставит на проигрыватель пластинку.

Сельделовы и филологички стоят плечом к плечу у поручней и смотрят в морскую даль, как умеют смотреть в морскую даль лишь молодые задумавшиеся люди. Блузки девушек, их руки и лица все в пятнах копоти и масла, никаких причесок не осталось, а лица их серьезны.

Первый сельделов (*тихо*). Будь моя воля, взял бы я вас, девушки, на сельделовный сейнер, сразу старшими матросами взял бы.

Реет (*пытается вернуться к прежнему легкомысленному тону*). Какая честь! А рыжих тоже берут?

Второй сельделов (*с мальчишеской обидой*). Туда и мужчин-то берут не всяких. У иных кишка тонка. Честь немалая. Мы вам всерьез говорим. Вы бы выдержали. Дело ясное, о'кей!

Маль. Спасибо, ребята.

И девушки начинают подпевать репродуктору, милые девушки с носами в копоти. Сельделовы с солидным видом подсвистывают.

Мостик. Тут реют лишь остатки дымка. Два капитана стоят рядом и молчат... Жена капитана время от времени опускает взгляд, а потом снова смотрит во все глаза на мужа.

Капитан второго парома. Одно в этой истории паршиво — цистерны.

Наш капитан. Да.

Капитан второго парома. Могло бы и хуже кончиться. Мостик к небу и сто покойников.

Наш капитан. Могло бы.

Входит штурман.

Штурман. Водитель выживет. Пришел в сознание. Ругается и форсит, выставляется, как петух.

Капитан. И то хорошо!

Штурман. Что хорошо?

Капитан. Что ругается.

Штурман. Наверно, виноват я.

Капитан (*устало*). Ты? Виноват? Может, и в самом деле так. Все может быть. На свете нет ничего невозможного. Думаешь, мне от этого легче? Своей радостью можно и с другими поделиться, своей виной не поделишься. Она вся твоя. Так-то!

Штурман, пятясь, отходит.

Входит боцман. Капитан крепко, двумя руками жмет его руку.

Боцман (*одновременно и смущенный и довольный*). Оставь, старик. Еще поплаваем.

Капитан (*повернувшись к боцману и забыв о своей жене, о втором капитане, о штурмане, обо всем*). А что дальше? Что будет дальше, боцман?

Боцман. Надо составить рапорт. На то ты и капитан.

Капитан. Да. Дело, конечно, ясное.

Боцман. Что дальше? Первым делом поднимем апарель. Паром должен быть паромом, а не подбитой вороной с опущенным клювом. Надо отметить место.

Капитан (*боцману*). Поставь буй. (*Переводит ручку машинного телеграфа на «полный вперед». Хватает рупор.*) Поставить инвалидную коляску на колеса! Поднять апарель!

Дизели начинают работать на полную мощность.

Свободные от тушения пожара матросы бегут на носовую палубу и ставят инвалидную коляску на колеса. Нос коляски немножко помялся, одна фара вдавлена. Но коляска все-таки в порядке. Тийу мигом забирается на сиденье и, не обращая внимания на мать, пожирающую ее голодным взглядом, весело кричит инвалиду нормальным детским голосом:

— Дядя, иди! Я уже здесь.

Апарель поднимается, поднимается, и стальное кольцо вокруг парома снова смыкается.

Второй паром отваливает, описывает полукруг и берет обратный курс.

И снова гавань. Паром причаливает. На пристани два красных пятна пожарных машин и два пустых автобуса, ожидающих пассажиров. Как-то обособленно стоит «Волга», а рядом с ней — мужчина в форме капитана дальнего плавания.

Апарель медленно опускается, и нам открывается напоследок вид на пустую носовую палубу, где стоит в одиночестве инвалидная коляска с помятым носом.

На палубе четыре филологички, сельделовы, подружка водителя «москвича» и ее спутники по машине, председатель колхоза.

Палубу заполняет гул включенных автомоторов.

Все пассажиры, находившиеся в правом салоне, выходят на причал из боковой двери. Это молчаливый народ, торопящийся поскорее отойти от парома как можно дальше. Паром, эти несколько сот тонн качественной стали, все еще кажется им враждебным, и хотя большинство из них не догадывается о том, что происходило в действительности, люди оглядываются так, словно за ними гонится незнакомая собака.

Первой съезжает на сушу инвалидная коляска. Парикмахерша глядит ей вслед. Коляска удаляется, а лицо парикмахерши становится все естественнее, ее отчаяние — все человечнее. Она по-прежнему стоит у поручней, в двух шагах от безмолвного доцента.

Филологички и сельделовы пробираются между машинами на корму, туда, где оставлены велосипеды.

Машины одна за другой съезжают на причал, паром становится все выше и пустыннее. Затем сходят и девушки, ведущие свои велосипеды, они окружают двух сельделовов, словно почетный караул. Все шестеро молчат, но мы чувствуем, что на их плечи можно положить завтра хоть половину земного шара.

На уже опустевшей палубе появляются водитель «москвича» и парень с комсомольским значком. Водитель «москвича», у которого левая часть лица забинтована, положил руку на плечо спутника. Он внутренне уязвлен тем, что палуба уже пуста. Не так надо встречать героев, не так надо высаживать на берег своих спасителей. Они проходят по апарелю на причал, где возле лежащего на земле багажа их ожидают двое спутников.

Водитель «москвича» (*показывая на багаж*). Могли бы швырнуть эти шмотки в море.

Девушка. Подумать только! А дальше?

Водитель. Дальше? Циферблат мне повредило. (*Парню с комсомольским значком.*) Не столкни я в море эту телегу, вы уже превратились бы в жареные котлеты. Если бы не я...

Парень с комсомольским значком. Так нашелся бы кто-нибудь другой.

Водитель «москвича» (*указывая взглядом на доцента*). Этот, что ли?

Парень с комсомольским значком. Хотя бы этот.

Водитель «москвича» бьет ногой по вещам. Повелительно:

— Берите вещи!

Трое остальных берут вещи. Водитель «москвича» по-прежнему опирается на плечо спутника. Они направляются к автобусу.

Доцент подходит к парикмахерше.

Доцент. Я иду.

Парикмахерша. Да, пошли.

Доцент. Я пойду один.

Парикмахерша. Да-а?

Доцент протягивает ей руку. Та сжимает ее двумя ладонями, но, взглянув ему в глаза, сразу выпускает его руку.

Доцент уходит. И лишь теперь, после того как она осталась одна у поручней пустого парома, парикмахерша начинает рыдать так, как рыдают только в одиночестве...

Появляется штурман и начинает разглядывать закопченные стены туннеля под мостиком. Он проводит пальцем по копоти, как бы проверяя ее толщину, и в медлительной задумчивости рисует на черном одинокие белые буквы:

З а в т р а... в и н о в а т... з а в т р а...

И наконец появляются они: наши парень и девушка. Они идут в обнимку по пустой палубе парома, их счастливые самоуверенные шаги вспугивают штурмана у закопченной стены. Проходя мимо штурмана, девушка, задевая плечом за стену, стирает с нее слово «виноват» и основательно пачкает рукав своего жакета.

Д е в у ш к а (*жалобно*). Гляди, я жакет испачкала. Какая же тут грязь!

П а р е н ь (*посмотрев на запачканный рукав, штурману*). Почему не моете парома? Не видите разве, пассажиры пачкаются?

Ш т у р м а н (*злобно*). Тут был пожар. Понимаешь, пожар.

П а р е н ь (*с важным видом*). Меня ваши пожары не интересуют. Кто мне заплатит за жакетку жены?

Ш т у р м а н. Если бы у тебя шерсть на башке загорелась, так небось поинтересовался бы!

Д е в у ш к а. Какое вам дело до прически моего мужа? (*Парню.*) Пошли!

Парень обнимает девушку за плечи, и они так же величественно шагают к апарелю. Парень замечает, что у парикмахерши вздрагивают плечи.

П а р е н ь. Не плачь, мамаша! Мужиков на свете хватает!

Д е в у ш к а. Пошли!

Наша пара выходит на причал. Штурман смотрит им вслед. Они подходят к пожарной машине, и парень объясняет что-то водителю, показывая то на себя, то на девушку, после чего оба забираются на пожарную машину и уезжают.

Последним появляется на палубе капитан. Долог путь капитана до апареля, долог...

А посреди ослепительно синего моря все расплывается и расплывается масляное пятно с буем посередине.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Черт с портфелем», 7 ч.

Авторы сценария: Э. Буранова, В. Катинов; режиссер - постановщик В. Герасимов; главный оператор Г. Пышкова; режиссер А. Дудоров; художник Л. Козлов; композитор Я. Френкель; звукооператор С. Литвинов; редакторы: В. Карен, О. Козлова; директор картины Д. Залбштейн.

В ролях: Н. Румянцева, Н. Волков, С. Крамаров, Л. Дуров, Ю. Медведев, П. Шпрингфельд, М. Виноградова, К. Худяков, В. Паулус, М. Булгакова, П. Винник.

В эпизодах: Е. Уварова, К. Фролова-Воронцова, П. Суханов, Ю. Волынцев, Н. Агапова, З. Чекулаева, М. Жарова, В. Гуляев, А. Грузинский, В. Носик, А. Дудоров, А. Иванова, Д. Жабицкий, Н. Парфенов, Ю. Киреев, С. Нечаев, В. Пицек, Л. Довлатов.

●

«Старшая сестра» (по одноименной пьесе А. Володина), 10 ч.

Автор сценария А. Володин; режиссер-постановщик Г. Натансон; главный оператор В. Владимиров; режиссер Л. Брожовский; главный художник С. Ушаков; композитор В. Чистяков; звукооператор В. Киршенбаум; редактор Э. Смирнов; директор картины В. Слонимский.

В ролях: Надя — Т. Доронина, Лида — Н. Тенякова, Ухов — М. Жаров, Кирилл — В. Соломин, Володя — Л. Куравлев, Шура — В. Шарыкина, Огородников — Е. Евстигнеев, Медынский — О. Басилашвили, колдунья — И. Чурикова.

В эпизодах: С. Пилявская П. Массальский, А. Данилова, В. Ильичев, Н. Хрусталева, В. Маркин, В. Заводов.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Катерина Измайлова» (опера Д. Шостаковича по мотивам повести Н. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда», 13 ч., цветной.

Автор сценария Д. Шостакович; режиссер-постановщик М. Шапиро; главные операторы: Р. Давыдов, В. Пономарев; режиссер А. Тубеншляк; главный художник Е. Еней; звукооператор И. Волк; редактор И. Гликман; директор картины Г. Хохлов.

В ролях: Катерина Львовна Измайлова — Г. Вишневская, Сергей — А. Иноземцев (поет В. Третьяков), Зиновий Борисович — Н. Боярский (В. Радзиевский), Борис Тимофеевич — А. Соколов (А. Ведерников), задрипанный мужичок — Р. Ткачук (С. Стрежнев), Сонетка —Т. Гаврилова (В. Река).

В эпизодах: В. Титова, Л. Малиновская, К. Адашевский, И. Боголюбов, К. Тягунов, В. Любимова, А. Жила, Г. Красуля, В. Герасимчук, М. Решетин.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Два года над пропастью», 10 ч.

Авторы сценария: В. Дроздов, А. Евсеев, Л. Трауберг; режиссер-постановщик Т. Левчук; оператор В. Войтенко; художник В. Агранов, режиссер И. Ветров; текст думы П. Тычины; композитор Г. Жуковский; звукооператор А. Грузов; редакторы: Г. Зельдович, В. Рыдванова; директор картины Л. Корецкий.

В ролях: Иван Кудря — А. Барчук, Раиса Окипная — Н. Веселовская, Мария Груздова — С. Сергейчикова, Евгения Бремер — Е. Крупенникова, Жорж Дудкин — Ю. Сатаров, Симонов — Н. Крюков, генерал Савченко — Н. Бармин, Тарас Семенович — В. Чекмарев, Миллер — Н. Гриценко, Анна Пиман — Л. Хитяева, Наннет — И. Бунина, Лантух — М. Сидоркин, венгерский полковник — Г. Тонунц, начальник гестапо — Х. Лиепиньш, Сромотко — В. Рудин, Валя — С. Кондратова, Серафима — Л. Сосюра.

В эпизодах: Ю. Прокопович, В. Янпавлис, В. Гафт, С. Берилло, Н. Бубнов, В. Грудинин, Д. Франько, А. Якушко, В. Коваль, А. Лесная.

●

«Наедине с ночью», 8 ч.

Автор сценария Б. Силаев; режиссеры-постановщики: С. Третьяков, Б. Силаев; оператор В. Шувалов; режиссер В. Конарский; художник П. Слабинский; композитор Е. Зубцов; текст песни И. Рядченко; звукооператор Р. Максимцов; редактор В. Силина; директор картины Г. Чужий.

В ролях: Вера — Э. Александрова, Дима — Р. Хомятов.

В эпизодах: Б. Брондуков, А. Лесная, А. Волошина, В. Полищук, В. Дальский, М. Швидлер, С. Крылов, С. Шеметило.

●

«А теперь суди...» (по мотивам пьесы А. Корнейчука «Страницы дневника»), 9 ч.

Автор сценария А. Корнейчук; режиссер-постановщик В. Довгань; режиссер Н. Сергеев; оператор Н. Топчий; художники: В. Агранов, О. Степаненко; композитор А. Билаш; текст песни М. Ткача; звукооператор К. Коган; редактор Н. Орлова; директор картины Л. Низгурецкий.

В ролях: Илларион Гроза — П. Глебов, Юля — И. Вавилова, Аркадий Искра — Г. Жженов, Богутовский — Б. Ливанов, Сашенька — Н. Мышкова, Леонид — Г. Карнович-Валуа, Макар — Г. Юхтин

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Алавердоба» (по рассказу Г. Рчеулишвили), 4 ч.

Авторы сценария: Г. Шенгелая, Р. Инани-

швили; режиссер-постановщик Г. Шенгелая; оператор А. Рехвиашвили; режиссер Д. Абашидзе; художник Г. Очиаури; композитор Ф. Глонти; звукооператор В. Долидзе; редактор Р. Чеишвили; директор картины Ш. Ходжава.

В главной роли — Г. Палавандишвили. Текст читает И. Кваша.

КИНОСТУДИЯ «АРМЕНФИЛЬМ»

«Охотник из Лалвара» (по мотивам поэмы В. Миракяна), 7 ч., цветной.

Автор сценария А. Ай-Артян; режиссеры-постановщики: А. Ай-Артян, И. Дильдарян; операторы: И. Дильдарян, Ж. Вартанян; режиссеры: А. Егиазарян, Р. Мартиросян; художник С. Андраникян; композитор Э. Аристакесян; песня «Родник» С. Демуряна; звукооператоры: Э. Ванунц, И. Ордуханян; редактор М. Шатирян; директор картины А. Мелик-Саркисян.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа Л. Трахтенберг.

Роли исполняют и дублируют: Авaг, старшина охотников — Давид Малян (дублирует М. Погоржельский), Каро— Г. Лисициан (В. Гусев), Алвард — М. Даниелбек (О. Красина), Ато—Г. Гарбузян (О. Голубицкий), Гевор-ага — В. Маргуни (Д. Нетребин), Гаго — В. Абаджян (В. Ферапонтов), Зако — С. Артюнян (Э. Бредун), Моси — М. Манукян (К. Тыртов), Сона — А. Мкртчян (Н. Крачковская), Шушик—К. Казарян (И. Выходцева), мать Каро — Т. Демурян (М. Кремнева).

В эпизодах: А. Гарагаш, А. Егян, В. Паноян, А. Джрагац-Понян, О. Авагян, С. Бадалян, А. Вруйр, С. Зардарян, Б. Чагалян, С. Арутюнян, В. Багратуни, Х. Абраамян, Р. Минасян.

КИНОСТУДИЯ «ТУРКМЕНФИЛЬМ»

«Утоление жажды» (по роману Ю. Трифонова), 1-я серия — 8 ч. 2-я серия — 6 ч.

Авторы сценария: Б. Мансуров, Ю. Трифонов; режиссер - постановщик Б. Мансуров; главный оператор Х. Нарлиев; режиссер Х. Гусейнов; художник В. Артыков; композитор Р. Реджепов; звукооператор Ч. Аннахалов; редакторы: Х. Гусейнов, Б. Пурлиев; директора картины: Х. Нарлиев, А. Шариев.

В ролях: Бяшим — Ходжадурды Нарлиев, Дурдыев — Артык Джаллыев, Корышев — Л. Сатановский, Зурабов — А. Ромашин, Кузнецов — Б. Кудрявцев, Атанияз — А. Хандурдыев, Лузгин — А. Кубацкий, Карев — Я. Янакиев, Марина — А. Алейникова, Беки — Артык Джаллыев, Иван — С.Михин, Нагаев — В. Малышев, Ермасов — О. Жаков, Гохберг — Т. Алейников, Лера — Р. Недашковская, Карабаш—Ходжакули Нарлиев.

В эпизодах: Г. Абдалов, С. Каррыев, Е. Костина, Б. Кулиев, Р. Куркина, Д. Кутлиев, К. Мухатов, Х. Овезгеленов, Я. Одаев, П. Парцалис, С. Пигамберкулиев, А. Стапран, А. Таирова, Г. Ходжаев, М. Черкезов, Г. Ягмурова.

КИНОСТУДИЯ «КАЗАХФИЛЬМ»

«Чинара на скале» (по мотивам романа М. Ауэзова «Возрожденное племя»), 9 ч.

Авторы сценария: К. Мухамеджанов, С. Ходжиков; режиссер-постановщик С. Ходжиков; главный оператор А. Ашрапов; режиссер Цой Гук Ин; художник Ю. Вайншток; композитор Э. Хагагортян; звукооператор К. Кусаев; редакторы: К. Шангитбаев, А. Сулейменов; директор картины З. Бошаев.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Т. Березанцева; звукооператор И. Майоров.

Роли исполняют и дублируют: Карпов — С. Папов (дублирует А. Алексеев), Айолу — Г. Адилова (О. Красина), Ильяс — Н. Жантурин (Ф. Яворский), Сагит — И. Ногайбаев (С. Чекан).

КИНОСТУДИЯ «МОЛДОВА-ФИЛМ»

«Горькие зерна» , 9 ч.

Авторы сценария и режиссеры - постановщики: В. Гажиу, В. Лысенко; главный оператор В. Калашников; режиссер Д. Маршине; художник А. Матер; композитор А. Лебедев; звукооператор А. Камерзан: редактор К. Кондря; директора картины: В. Сибиковский, В. Хохотов.

В главных ролях: Мирча — С. Ион Шкуря, Степан — Л. Неведомский, Павел — Ю. Горобец, Анжела — М. Хелласте-Гаршнек, Василица — М. Балан, Андрей— Г. Григориу, Штефэнел — Д. Маржине, Тудораш — М. Бадикяну, Клементе — С. Белевендис, Водя Илие— Ф. Никитин.

В эпизодах: А. Александровский, В. Богату, А. Богачев, В. Вильский, В. Войническу, И. Горя, Т. Грузин, Д. Дариенко, К. Истратий, А. Казаницу, К. Лысенков, А. Нагиц, В. Полищук, А. Пятницкий, В. Пуоднюкайтис, А. Руссу, А. Смирнов, А. Трусов, О. Удолова, Д. Фусу, Н. Харин, Ю. Хассо, А. Юрчак, Т. Шарабор, И. Олару.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Осколки», 1 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Капустян, М. Клейнер; режиссеры-постановщики: И. Лазарчук, Е. Сивоконь; художник Е. Сивоконь; композитор А. Муха; звукооператор Р. Пекарь; оператор А. Гаврилов; редактор Т. Павленко; художники - мультипликаторы: В. Гончаров, А. Педан, В. Демкин, В. Дахно, С. Пружанский, В. Легкобыт, В. Фомин.

«Фитиль» № 53 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Лишние люди» («Союзмультфильм»).

Автор М. Раскатов; режиссер О. Сафронов; художник Т. Сазонова; оператор М. Друян.

«У переезда» («Укркинохроника»).

Авторы: Е. Кац, О. Малинин; режиссер Н. Лактионов; оператор Г. Тараканов.

«Срочная работа» («Мосфильм»).

Автор М. Жванецкий; режиссер Г. Габай; оператор В. Мейбом.

В ролях: А. Козубский, Е. Хохлов.

«Глупость» (ЦСДФ).

Авторы: А. Евсюков, С. Киселев; режиссер-оператор С. Киселев; композитор М. Марутаев.

«Поехали...» (студия имени М. Горького).

Автор и режиссер И. Магитон; оператор М. Бруевич.

Главный редактор журнала С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Цепь», 7 ч.

Производство Студии художественных фильмов, Болгария.

Автор сценария Анжел Вагенштайн; режиссер Любомир Шарланджиев; оператор Эмиль Вагенштайн; художник Александр Дьяков; композитор Кирил Цибулка.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Т. Лисициан; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Роли исполняют: Васил Попилиев, Иван Братанов, Григор Вачков, Кина Далиева, Лео Конфорти, Владимир Довчев, Аспарух Сариев, Константин Коцев, Вера Ковачева, Никола Дадов, Борислав Иванов, Найчо Петров, Бончо Урумов.

Роли дублируют: В. Виноградов, А. Хвыля, А. Соловьев, В. Нещипленко, Н. Граббе, Н. Меньшикова, А. Харитонова, А. Нетребин, Ю. Белов, Н. Сморчков, Р. Ахметов, Н. Погодин, К. Тыртов.

●

«Одни неприятности», 8 ч.

Производство «Мафильм», Венгрия.

Автор сценария Андраш Шимонфи; режиссер Дьюла Месарош; оператор Отто Форгач; художник Бела Зейхан; композитор Иштван Ланг.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Эндре — Лайош Немет (дублирует В. Подвиг), Аги — Аги Войт (М. Дроздовская), Карой — Фридеш Барани (Ф. Яворский), мать Аги — Аги Месарош (Н. Зорская), отец Аги — Миклош Сакач (Я. Янакиев).

●

«Забавный ноктюрн», 1 ч., цветной.

Производство ДЕФА, ГДР.

Режиссер Х. Штайнбах; куклы и декорации: Х. Лёхнер, Г. Рётц, А. Курт, Е. Вайзе, Х. Май.

Фильм дублирован на студии «Центрнаучфильм». Режиссер дубляжа Н. Казакова; звукооператор дубляжа Б. Кокин.

●

«Воспоминания детства» (по одноименной повести Иона Крянгэ), 7 ч., цветной.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Автор сценария и режиссер Елизабета Бостан; оператор Юлиус Друкманн; художник Гута Штирбу; композитор Валентин Георгиу.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа Б. Антонов.

Роли исполняют и дублируют: Ион Крянгэ — Штефан Чуботэрашу (дублирует Е. Копелян), Никэ — Ион Боканча (Юра Иванов), отец— Эманоил Петруц (И. Ефимов), мать — Корина Константинеску (В. Липсток), тетка Мериоара — Элиза Петракеску (Т. Тимофеева), дед Никифор — Мирча Константинеску (Н. Гаврилов).

Рукописи не возвращаются

Издание Союза кинематографистов СССР

Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. АД1-02-72
А02923 Подписано к печати 28/III—1967 года. Формат бумаги 82×108[1]/[16]
Печатных листов 10 (условных листов 16,3). Тираж 34 600 экз. Заказ 1664

Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.



На советские экраны выходит известный фильм итальянского режиссера Федерико Феллини «ДОРОГА» («Они бродили по дорогам»).
На фото: Джульетта Мазина в роли Джелсомины